L' EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE

AVRIL 1987 ■ N° 337

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1987	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	200 F	236 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	225 F	261 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1986)	55 F PORT INCLUS 6 F	55 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat et l'agenda du musicien) (ICN) :	T.T.C. 335 F	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **30 F**

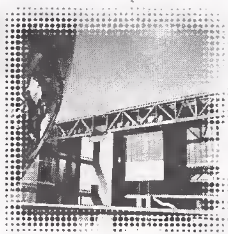
Education Musicale et Supplément Iconographique .... **35 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 2e TRIMESTRE 1987
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : D 171




Cité des Sciences et de l'Industrie

Arts et Mathématiques
du 5 au 24 mai

Aux arts, l'imagination et la fantaisie... aux mathématiques, l'ordre et la rigueur... et pourtant, depuis toujours, arts et mathématiques s'influencent largement.

La Cité des Sciences et de l'Industrie propose à partir d'une mini exposition, une série de manifestations et d'ateliers illustrant des correspondances entre des thèmes mathématiques (nombres, transformations, algorithmes et combinatoires) et les arts (musique, danse, littérature, architecture, peinture et sculpture).

1re SEMAINE : Les nombres.

— *Samedi 9 mai* - 18 h : "Autour de Xénakis".

— *Dimanche 10 mai* - 15 h : "Le nombre d'or et la fin du pythagorisme musical". Application du nombre d'or à la composition musicale, de Bartok à Xénakis.

2e SEMAINE : Transformations.

— *Samedi 16 mai* :

15 h : "Structure de groupe et composition musicale". Exemples musicaux du Moyen-Age au XXe siècle illustrant la présence de structures de groupe dans la composition musicale occidentale.

17 h : Concert-Conférence "Groupe de frise et musique", les "symétries" dans les formes naturelles et artistiques et les motifs répétitifs dans les arts décoratifs et la musique. Analyse et exécution d'extraits de Bach, Schubert, Brahms.

— *Dimanche 17 mai* :

15 h : Danse. Trois chorégraphies construites autour de motifs géométriques se transformant selon des règles formelles.

17 h : Concert-Conférence "Transformations mélodiques et rythmiques pour l'improvisation en jazz.

3e SEMAINE : Algorithmes et combinatoire.

— *Dimanche 24 mai* :

14 h : Conférence illustrée "Formalismes et Musique".

15 h 30 : "Algorithmes et combinatoire dans la musique contemporaine.

17 h : Table ronde "Les mathématiques dans la musique", leur portée, leur pouvoir, leurs limites.

Ateliers du 5 au 24 mai de 14 h à 17 h. Transformations mathématiques en musique.

Renseignements : Tél. 40.05.73.70/73.68.

42e Année — AVRIL 1987 — n° 337

SOMMAIRE

N° Commission paritaire : 58972 — N° ISSN 0013-1415

EXAMENS et CONCOURS

BACCALAUREAT F.11 (1986)

Option danse

Dictée mélodique

Dictée rythmique

Notre supplément iconographique
prévu en Avril
sera exceptionnellement
joint au nº 338 de Mai.
Nous présentons nos excuses
aux lecteurs abonnés
à l'édition couplée.

La Rédaction

ERNEST CHAUSSON (1855-1899)

*La Symphonie en Si Bémol (op. 20)**

par **Paul DOURSON**
Professeur d'Éducation Musicale

II. Très lent (♩ = 40)

Ce mouvement présente des originalités de structure, de tonalités, d'harmonies et de style qui méritent d'être signalées. Plan général en 3 parties répondant au schéma suivant : $A_1 - A_2 - B - A_3 +$ Coda. Tonalité générale ré (mineur-majeur dans la coda). Voici pour le détail :

Section A_1 (mes. 1 à mes. 18) (la mineur-ré mineur)

Bien qu'écrit dans la tonalité générale de ré mineur (comme l'indique son armure initiale, le 1er thème débute en la mineur et n'atteint le ton de ré définitivement qu'en fin d'Exposition (mes. 18) après deux cadences rompues.

Ce thème douloureux s'étire longuement aux Cordes, avec de légères touches de couleurs des Bois et des cors dans de courtes réponses syncopées. Il débute dans un registre grave, s'élève graduellement vers le sommet de sa courbe (mes. 10) et redescend progressivement dans le grave. Courte suspension dans la lumière de Sol Majeur à la mesure 10. Notons aussi les réponses expressives des altos, clarinettes et bassons (intervalle de 3ce diminuée ré dièse-fa-mi) dans un style en imitations.

Section A^2 (mes. 20 à mes. 43) (après une mesure de transition, installation du rythme ternaire et modulation immédiate au ton de mi bémol mineur dont le mode n'apparaîtra qu'à la mesure 21). Evolution en modulations continues de mi bémol mineur → si bémol mineur. Cette section est une variation très originale de la précédente qui s'appuie à la fois sur le thème précédent et sur un nouveau motif (que nous appellerons g') confié d'abord au cor anglais (mes. 20) avec sa réponse volubile de la clarinette (mes. 21). Un dialogue libre, plein de fantaisie, s'engage ici, repris par d'autres instruments, jusqu'au moment où retentit à nouveau le thème G aux cors d'harmonie, avec la réponse expressive, douloureuse (3ce diminuée) des altos et violoncelles.

Section B : (mes. 46 à mes. 72) tonalité dominante si bémol mineur. Deux mesures de transition (arpège de si bémol mineur au cor solo sur trémolos des VC et CB). Après installation d'un rythme ternaire (triolets aux V. II, sextolets aux altos) le deuxième grand thème H est présenté au cor anglais, doublé par le violoncelle solo dans un rythme binaire à 4/4. Thème magnifique, expressif et douloureux en si bémol mineur, qui va alimenter toute cette section jusqu'à la rentrée du thème initial G, dans toute la force de l'orchestre.

Section A^3 (mes. 72 à mes. 91) débutant dans le ton peu commun de ré bémol mineur ! (Voyons, comptons les bémols... ré b-mi b-fa b. ...) Le thème G fortement accentué est traité en canon dans un développement passionné, très tendu, très sonnant, qui atteint son point culminant à la mesure 83, sur des trémolos nerveux de l'orchestre (triples croches) tandis que les trombones reprennent à leur compte le motif g'. Une accalmie progressive (diminuendo poco a poco) se produit à partir de la mesure 87, dans les cinq mesures qui précèdent la Coda : trompettes et trombones se retirent, une tension harmonique subsiste aux cors, aux cordes et à la timbale dont le roulement continu en triples sur la nouvelle dominante "la" prépare la rentrée au ton de Ré Majeur qui sera celui de la Coda. Mais nous sommes encore pour l'instant dans le ton de si bémol mineur, exprimé dans un petit motif de liaison (g'') au hautbois, puis au cor anglais, aux clarinettes et violoncelles.

II Très lent (♩ = 50)

V. I

Altos

* Voir l'Education Musicale n° 336.

Coda : (mes. 92 à 101) en Ré Majeur.

Par une modulation très curieuse, dont Chausson a le secret, nous abandonnons les tonalités sombres et angoissées pour celle plus sereine plus souriante de Ré Majeur, qui ne sera définitivement établie que dans l'accord final. Car, dans le petit thème de conclusion joué par les flûtes, la note si bémol est maintenue, qui jette comme une dernière ombre au tableau. Relevons aussi la partie de basse d'un chromatisme fluctuant dans les mesures 95 à 98. Cadence plagale.

Après la fièvre, la passion et la tourmente, l'apaisement de l'orchestre, le retour bienvenu au ton de Ré Majeur donnent à cette page une sorte de grandeur tragique qui contraste de façon singulière avec l'atmosphère triomphale de l'Allegro précédent.

III. Animé

Nous retrouvons en ce début de troisième mouvement la tonalité de si bémol mineur et aussi la fièvre et l'agitation de l'orchestre. Sur un petit ostinato nerveux et tournoyant des Cordes vient se greffer un premier motif décidé, ardent, résolu, aux trompettes, dans la nuance "forte". (9)

Il annonce, en raccourci, le premier grand thème de l'allegro final qui n'apparaît qu'à la 29e mesure (10) dans le mouvement "Très animé" (VC et CB).

De caractère héroïque, sur un rythme haletant évoquant la fièvre des combats il préfigure "Arthus", le Prélude initial et surtout le Prélude de l'acte III. Un deuxième thème en Ré Majeur de caractère triomphal paraît un peu plus tard, dans le mouvement "encore plus animé". Il est joué par l'orchestre complet, d'abord dans le ton, puis repris à la dominante. (11)
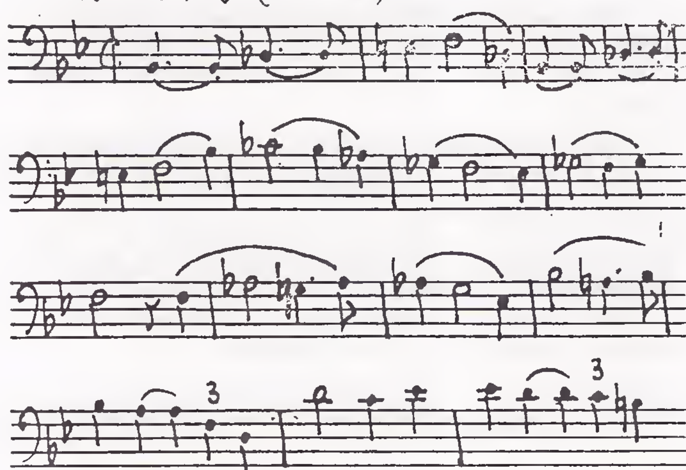
Après ce déploiement magnifique en accords dans la plénitude de l'orchestre, le calme étant revenu, Chausson procède à un développement très élaboré du thème légèrement déformé dans son rythme. Ce développement est amorcé par le hautbois, suivi par les Cordes et les Bois, dans un dialogue en imitations du plus heureux effet. Cette halte bienfaisante et paisible au cœur d'une partition mouvementée ne donne que plus de relief au retour du thème (10) dans toute la force de l'orchestre.

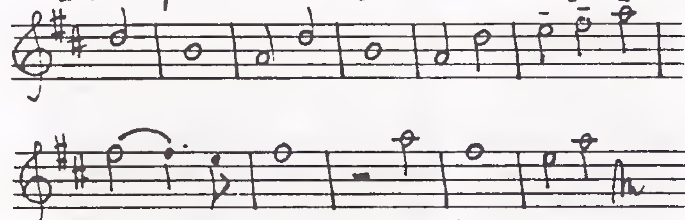
Après la Réexposition des thèmes du Finale reparaissent, tour à tour, les principaux thèmes des mouvements antérieurs qui, à l'exemple de la symphonie de C. Franck, assurent l'unité de l'œuvre. Le dernier à venir est le thème-choral entendu au début de l'œuvre, transformé dans son mode (Si bémol Majeur) et dans sa mélodie. (12)

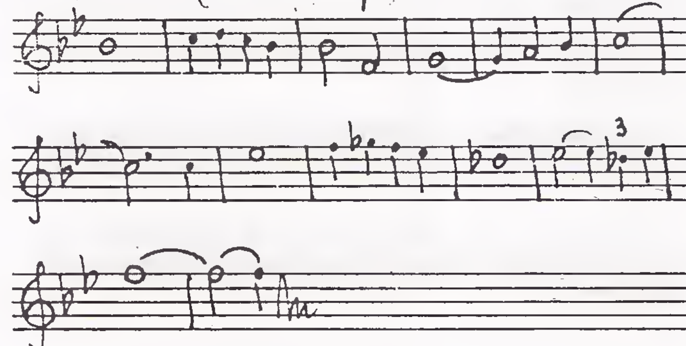
Joué par les cors, ce choral transfiguré s'impose alors comme un chant d'amour religieux et triomphant.

Que faut-il retenir de cette symphonie ? Quelles en sont les caractéristiques essentielles ?

Elles découlent de l'analyse précédente : cette symphonie s'impose d'abord par ses proportions considérables, monumentales, (près de 1 300 mesures), par sa puissante architecture, unitaire, par sa structure solidement ancrée autour du thème central exposé au début de l'œuvre. Ce Choral d'Introduction de caractère cyclique qui contient en germes les principaux thèmes de la symphonie surprend l'auditeur par son expression et sa gravité. Il annonce la couleur générale et imprègne l'œuvre d'une certaine solennité grave et douloureuse, que nous retrouvons surtout dans le mouvement lent. Les deux autres mouvements sont, au contraire, beaucoup plus gais, plus optimistes : le premier thème de l'Allegro vivo a un caractère jovial et décidé, presque dansant. Le 2e grand thème en La Majeur, lyrique et passionné, se prête aux grandes effusions du cœur, il exalte la joie de vivre.







D'autres motifs gracieux et légers viennent émailler ce mouvement de leurs couleurs vives, fraiches et printanières. Le premier grand thème du Finale est de caractère héroïque... Comme il ressort clairement à l'audition, la thématique de cette symphonie est à la fois riche et variée et suscite toute une gamme d'émotions diverses, tantôt gaies, débordantes de vie et d'allégresse, tantôt plus sourdes, plus voilées, plus intimes.

Un autre aspect plus subtil de l'Esthétique d'E. Chausson tient d'une part à la mobilité de son langage, à ce jeu incessant de la lumière et des ombres, et d'autre part, au talent de l'artiste et à la richesse de sa palette orchestrale.

Le premier aspect est à la fois d'ordre mélodique et harmonique. Il tient au style particulier du compositeur qui consiste à passer subrepticement du majeur au mineur — on peut observer maints exemples dans la symphonie, dès la 3e mesure de l'Introduction par exemple, dans l'échange des harmonies de Si bémol Majeur pour celles du mode mineur homonyme par adjonction d'un ré bémol aux violoncelles. Il tient également à l'instabilité tonale très caractéristique du langage de Chausson qui est souvent, pour ainsi dire, en perpétuelle modulation, en mutation harmonique continue. La symphonie en contient de nombreux exemples.

Le deuxième aspect tient au talent de l'orchestrateur, du coloriste, à une utilisation judicieuse, originale, constamment renouvelée des timbres de l'orchestre. Par le seul jeu des couleurs, — timbres à l'état pur, les plus appropriés aux thèmes traités, doublures, mixtures plus complexes selon les cas et selon l'opportunité du moment — cette symphonie est un réel chef-d'œuvre aux couleurs chatoyantes. Chaque page a sa propre "tonalité", ou sa "dominante", au sens où l'entendent les peintres.

Rappelons que Chausson dessinait et peignait lui-même ; que par son mariage il devint le beau-frère et le grand ami du peintre Henri Lerolle (à qui d'ailleurs il dédia sa symphonie), et qu'enfin de nombreux peintres fréquentaient son hôtel du boulevard de Courcelles tels que A. Besnard, M. Denis, O. Redon, E. Carrière... La peinture a toujours été pour lui l'objet de réflexions et d'études poussées. Elle alimente sa correspondance et nous permet parfois de mieux comprendre la démarche du compositeur.

Dans l'œuvre générale du compositeur, la Symphonie en si bémol inaugure la période des grandes réalisations symphoniques et de musique de chambre. A cette œuvre succèdera le Concert (op. 21) pour piano, violon principal et quatuor d'archets, qui s'inscrit dans un contexte esthétique très voisin. Après des années de labeur acharné, Chausson se dégage progressivement des influences reçues — de celle de son maître César Franck, et de celle de Wagner qui le hantera tout au long de son drame "Le Roi Arthus" —, pour acquérir un langage bien personnel.

Si l'influence de Franck reste sensible dans la forme, la structure générale, parfois le style et le langage, cette symphonie n'en demeure pas moins une œuvre magnifique, contrastée, dynamique, pleine de trouvailles et de couleurs, qui soutient la comparaison avec les meilleures

œuvres de cette époque, c'est-à-dire de celles qui vont, de la 3e symphonie avec orgue de Saint-Saëns à la 1re symphonie d'A. Magnard, en passant par celle de Lalo en sol mineur, la symphonie cévénole de V. d'Indy, celle de G. Ropartz et celle de Franck lui-même. Voici, en conclusion, un extrait de lettre de Chausson à son ami, l'avocat Paul Poujaud, qui nous dépeint l'état d'esprit du compositeur à l'époque où il était sur le point de terminer sa **symphonie,** alors qu'il avait entrepris la composition du **Concert :**

"Je vous ai peu parlé de mon travail cette année. c'est que je passe si souvent, et si vite, par des alternatives de rage, de gaîté, d'emballement et de désespoir, que je trouve qu'il vaut mieux laisser dans l'ombre ces ennuis honteux. Les raconter leur donne trop d'importance. Et puis, quand les amis me répondent, il arrive toujours que j'ai changé de situation d'esprit, et s'ils me parlent de mon "bon travail" au moment où je m'arrache les cheveux, alors je hurle et j'avance encore moins. Je ne vous dirai donc pas aujourd'hui je suis de fort méchante humeur parce que le premier morceau du Concert est là tout près à être écrit ou cueilli, qu'il y a quelque chose qui ne va pas et que je ne peux pas découvrir ce que c'est.

La Symphonie est enfin terminée, sauf quelques retouches légères. Il y a bien aussi l'orchestration de deux morceaux, mais cela, on s'en tire toujours (...) Si je pouvais terminer ici le Concert, je rentrerais à Paris le cœur léger, après cette liquidation." (Lettre écrite d'Ayzac en 1890, sans date précise).

Approche pédagogique pouvant convenir aux élèves des deux cycles :

Une approche simple de cette œuvre convenant à tous les élèves, plus particulièrement à ceux du 1er cycle, peut être faite si l'on s'en tient à des généralités touchant l'orchestre, l'instrumentation particulière des principaux thèmes, leur suivi etc... à l'exclusion de toute analyse de structure qui devient très vite difficile et fastidieuse.

Avec de très jeunes élèves je déconseille l'étude du 2e mouvement, (voire même de l'Introduction) qui, par leur côté sombre risquent de dérouter et d'ennuyer les enfants. Les éléments dynamiques, colorés, pittoresques et joyeux contenus dans l'Allegro initial et dans le Finale sont fort heureusement suffisamment nombreux pour permettre une étude pédagogique attrayante. Le seul 3e mouvement a de quoi enthousiasmer les élèves les plus réticents.

Voici un petit schéma d'approche simple qui peut avoir son utilité :

Orchestre :

Bois par 3 : Fl. – 2 Htb. + CA. – 2 Cl + Cl basse
Cuivres par 4 :4 Cors – 4 trp – 3 Trb + Tuba
3 Timbales
2 Harpes + quintette à cordes

La symphonie ne repose évidemment sur aucun programme, et Chausson ne nous donne aucune indication sur le sens général de son œuvre. Paul Landormy a interprêté la pensée de Chausson de la manière suivante :

Le choral d'Introduction revêt, selon lui, le caractère d'une méditation grave sur les grands problèmes de la vie.

Le thème A, par son caractère décidé et résolu, symboliserait un rêve que veut réaliser le compositeur et pour lequel il s'est enthousiasmé. Le caractère triomphal de la fin du premier mouvement correspondrait à un semblant de victoire sur les épreuves traversées.

Le 2e mouvement, par son caractère sombre, inquiet et tendu, révèlerait l'illusion et les amertumes du doute.

Toute la partie agitée, volontaire et fièvreuse du 3e mouvement reflèterait la poursuite de nouveaux combats, dont le choral final, de caractère religieux, traduirait l'issue victorieuse.

Paul Landormy conclut de la manière suivante :

"Après bien des péripéties, le chercheur d'idéal trouve enfin le repos dans la vérité religieuse annoncée dès le début de l'œuvre, et qui prend ici une signification nouvelle." (1)

Dans cette optique, la Symphonie symboliserait ainsi quelques aspects de la destinée humaine, un peu à la manière de Liszt dans les Préludes ? C'est là une traduction très libre de la pensée du compositeur et de son œuvre qui s'inspire sans doute du contenu du livret du **Roi Arthus.** Quoi qu'il en soit, cette interprétation a pourtant le mérite de poser un problème et de guider nos élèves à l'audition de cette symphonie.

(1) La musique française de Franck à Debussy (Edit. Gallimard).

Discographie

La Symphonie de Chausson a connu trois versions en microsillons de grande qualité : celle de *Ch. MÜNCH* (R.C.A.) à la tête de l'orchestre de Boston, devenue introuvable sur le marché : celle d'*E. ANSERMET* et l'orchestre de la Suisse Romande (Decca) et celle de *Michel PLASSON* et de l'orchestre du Capitole de Toulouse (Emi - V.S.M.).

Il existe actuellement deux autres versions en disque compact :

a) celle d'*Armin JORDAN* à la tête de l'orchestre de Bâle (Erato), chaleureuse et d'une grande intensité lyrique.

b) celle de *José SEREBRIER* et de l'orchestre R.T.B. (Chandos, distr. Schott) qui peut être également recommandée.

LISZT - DANTE
et la
PENSÉE FRANÇAISE

Liszt et Dante

Tous les biographes de Liszt évoquent l'immense culture très éclectique du musicien. Dans une lettre de 1832, Liszt avouait être pris d'une "boulimie" de lecture qui l'entraînait "dans un chaos d'idées et d'impressions" :

"Voici quinze jours que mon esprit et mes doigts travaillent comme des damnés : Homère, la Bible, Platon, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Mozart, Weber sont tous à l'entour de moi. Je les étudie, je les médite, les dévore avec fureur".

Il manque un nom à cette brillante compagnie, Dante, que Liszt a pu découvrir en 1834 durant son séjour chez Lamennais qui connaissait fort bien le poète italien.

Comme les autres artistes, Liszt s'était passionné pour la *Divine Comédie,* ce "voyage" dans les trois royaumes de l'au-delà, Enfer, Purgatoire et Paradis, règnes de la Damnation, de la Pénitence et de la Béatitude. Dante a écrit entre autres, un poème de caractère hagiographique, *Les noces mystiques du bienheureux François avec dame Pauvreté.* Est-ce par la lecture de Dante que Liszt a pénétré dès sa jeunesse l'univers franciscain ? On sait aussi que Liszt posséda un exemplaire de la *Divine Comédie* qui l'accompagna toute sa vie jusqu'à la veille de sa mort.

Vers 1836, Liszt s'imprégna de la lecture du poète au point de chercher à lui ressembler, d'abord "en succombant à la mode de paraître accablé par quelque grand secret de la mélancolie", selon l'expression de Pirro, puis en abandonnant le costume de ville pour une tenue néo-moyenâgeuse : une blouse de velours et une chemise sans "cravate" qui le transforma au point que certains de ses amis ne le reconnaissaient pas (1).

En 1838, séjournant à Bellagio avec Marie d'Agoult, Liszt reprit sa lecture de la *Divine Comédie.* "Souvent, dans la plus forte chaleur du jour, nous allons nous reposer sous les platanes de la villa Melzi, nous lisons la *Divina Commedia* assis au pied du marbre de Bonelli" (2). Le souvenir (impression générale) de l'œuvre passa tout naturellement dans ses improvisations — "symphonies naturelles et irréfléchies" selon le mot de Lamartine — improvisations qui fixées sur le papier devinrent la *Fantaisie quasi Sonata.*

Aussitôt après la première version de cette Dante-Sonate, dès 1839, Liszt semble pressentir que Dante n'a pas encore trouvé son équivalent en musique :

"Dante a trouvé son expression pittoresque dans Orcagna et Michel-Ange ; il trouvera peut-être un jour son expression musicale dans le Beethoven de l'avenir".

Il s'attache autant aux épisodes du poème susceptibles de devenir scènes musicales qu'au caractère des personnages et aux sentiments mis en œuvre.

Pour comprendre l'enthousiasme de Liszt, il faut savoir que Dante, poète "engagé" s'il en fut, avait sa place au centre des préoccupations idéologiques françaises au moment où Liszt l'a découvert.



Dante et la critique française

Comme dans toute l'Europe romantique, Dante a été en France, l'objet d'une nouvelle ferveur dans les années 1830. Il fut sans doute avec Goethe, Byron et Shakespeare un des écrivains que les romantiques français admirèrent le plus ; il est constamment présent à la pensée de certains d'entre eux (2). Sa plus grande œuvre, la *Divine Comédie* fournit de nombreux sujets de poèmes, tableaux et œuvres musicales. Les romantiques s'intéressent surtout à *L'Enfer* (1er livre), royaume de la damnation, enfermé dans ses neuf cercles du

péché. Ils y trouvent à satisfaire leur goût du pittoresque et de l'expression violente et restent peu sensibles à l'émotion qui se dégage de la lente montée des neuf "gradins" du Purgatoire.

Le monde intellectuel s'adonna à toute une série de révisions critiques de son œuvre ; on eut tôt fait de découvrir qu'au-delà des notations pittoresques, la *Divine Comédie* était un poème de l'homme et de ses possibilités de saisir son destin, autant qu'une appréhension de la "fin du temps".

En France seulement, une soixantaine d'ouvrages, traductions ou exégèses, parurent dans la période 1830-60 au point qu'en 1839, J.-J. Ampère écrivait dans la *Revue des Deux Mondes* :

"Il est cruel pour les vrais dévots de voir l'objet de leur culte profané par un engouement qui n'est souvent qu'une prétention... Oh ! le bon temps pour les amis de Dante et Shakespeare où tous deux étaient traités de barbares".

Comme il arrive toujours, les traductions et commentaires ne sont pas neutres et trahissent les préoccupations religieuses, politiques et philosophiques de leurs auteurs : la foi des catholiques, les fervents de la démocratie et ceux qu'épouvantent le spectre du "socialisme" après 1848.

Entre 1830-34, nombreux sont les poètes et littérateurs qui comme Liszt prennent Dante pour livre de chevet. La *Divine Comédie* est alors lue comme un poème chrétien ; Chateaubriand s'y attarde peu dans *Le Génie du Christianisme,* mais J. de Maîstre ne s'y trompe pas (*Du Pape,* 1819). Tous préfèrent *L'Enfer* à la lecture du *Purgatoire* et du *Paradis* peut-être plus riche de doctrine. Dante avait pourtant eu la conviction qu'en s'élevant d'un "ciel" à un autre, il élevait sa poésie par un dépassement incessant. Pendant quelques années, Dante passa pour être le plus beau poète qui soit aux yeux de Lamennais, Montalembert et Ozanam. Les deux premiers sont les fondateurs du journal *L'Avenir* qui veut réconcilier l'Eglise et la démocratie (avec séparation de l'Eglise et de l'Etat) ; l'un et l'autre vivent dans l'amitié de Rio, jeune poète vendéen, chrétien combatif. Quant à Frédéric Ozanam, philosophe et historien, auteur d'un *Essai sur la philosophie de Dante* (1839) et lui aussi ami de Montalembert, il sera le fondateur des Conférences Saint-Vincent-de-Paul, groupements d'hommes catholiques de milieu bourgeois, pour le soutien efficace aux pauvres. Tous ensemble, et avec eux Liszt dans le sillage spirituel de Lamennais, croient alors à la possibilité d'une démocratie chrétienne.

Après 1836, la lecture française de la *Divine Comédie* est influencée par les thèses importées d'Angleterre où l'on démontre que Dante a écrit une vaste allégorie politique, pour l'Empereur (du Saint-Empire) contre le Pape. Il est vrai que le poète avait gardé de 1302 jusqu'à sa mort en 1321, le sentiment d'avoir été "joué" par le Pape, partie prenante des querelles politiques de Florence, et le tenait pour responsable de l'exil auquel il était contraint sous peine de mort. Certaines pages de la *Divine Comédie* sont véhémentes contre le Pape et la Curie romaine, mais les attaques de Dante visent le Pape en tant qu'homme politique qu'il est alors et non le chef spirituel qu'il oublie d'être. De poète chrétien, Dante est devenu rationaliste et anti-monarchiste aux yeux des critiques de 1840. L'auteur de cette thèse, Rossetti, un napolitain exilé à Londres, va même jusqu'à voir en Dante un hérétique.

La révolution "manquée" de 1848 aura eu néanmoins comme conséquence de transformer radicalement la vision du petit monde de l'intelligentsia romantique ; les souvenirs des émeutes, la montée d'une idéologie prolétarienne hantent les esprits. C'est alors que paraît le livre de Aroux : *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste.* Le triple titre du livre en oubliait un qui fut réel : franc-maçon, mais il est vrai que la franc-maçonnerie du XIII[e] siècle était sans rapport avec celle du XIX[e].

En octobre 1848, à la rentrée des cours à la Sorbonne (ou au Collège de France ?) Ozanam qui collaborait alors au journal des républicains catholiques *L'Ere Nouvelle,* reprendra imperturbablement ses leçons sur Dante :

"Le poète est le poète du présent comme il fut celui de son siècle, le poète de la Liberté comme celui de l'Italie et du Christianisme. Il n'y a pas de grande question parmi celles qu'on agite autour de nous qui n'ait ému cette puissante intelligence".

A la fin de sa vie, préparant l'Introduction à sa traduction de l'*Enfer* de Dante, Lamennais donnera comme signification globale de la *Divine Comédie* "la montée de l'homme soulevé par le christianisme, vers Dieu, terme infini des désirs humains", vision bien en accord avec sa théorie d'une "patrie céleste" exprimée dans *Paroles d'un croyant.* Mais vers 1850, le philosophe avait plus ou moins cessé de croire à l'alliance de la démocratie et du christianisme.

Un tel intérêt, de telles quasi-polémiques autour d'un si lointain poète ne peuvent pas s'expliquer par les seules préoccupations idéologiques du moment. Il ne faut pas oublier que dans le même temps (nous l'avons vu à propos des idées romantiques en général, cf. chap. I), se développe la curiosité pour le Moyen-Age et l'attrait pour les littératures étrangères.

Liszt
et les différentes lectures de Dante

Liszt fut-il sensible à cette évolution de la perception de la *Divine Comédie ?* Il vivait à Paris au moment où Dante y était lu comme poète chrétien ; plus tard, jusqu'en 1848, malgré ses nombreux voyages son port d'attache resta Paris. Comment lui, si avide de lecture, si passionné de Dante, et vivant au carrefour des idées, pouvait-il ne pas savoir ? En 1854, résidant à Weimar où il préparait sa *Dante-Symphonie,* Liszt lisait la traduction de Lamennais ; s'il avait espacé ses relations avec le clerc condamné par Rome, il n'avait pas cessé d'être en contact avec les idées françaises.

Ainsi se trouve posée la question : Quel Dante est celui de Liszt ? Le chrétien, chantre de Saint-François d'Assise (le saint de la pauvreté, saint prêchant aux oiseaux), chantre aussi de l'ineffable Paradis ? L'inspirateur des démocrates chrétiens ? Ou le "révolutionnaire" qui selon Aroux propose l'abolition de la noblesse de race ?

Reprenons la réponse de Pirro (op. cit.), puisque Liszt ne s'est jamais ouvert sur ce sujet. Les "trois" Dante sont le Dante de Liszt. Un poète si riche (relisons ce que dit Ozanam) est exactement ce qui convient à l'homme Liszt écartelé entre ses passions, chrétien, dandy, philosophe, amant. Toutes les différentes lectures de Dante correspondent trop bien au futur "franciscain", aux idées sociales généreuses de Liszt jeune, comme à son obsession de se hisser à la noblesse par les femmes qu'il se choisit, histoire de se prouver que la noblesse tient au talent plus qu'au lignage (2).

Notes :

(1) Jusqu'en 1835, les portraits de Liszt le montrent en costume à la mode, redingote cintrée et cravate. C'est dans sa nouvelle tenue que Dannhauser le représente, entouré de Marie d'Agoult, Sand, Hugo, Paganini etc... Le dessin de Kriehuber (1846) présenté ici, pourrait bien être le démarquage du précédent : même pose au clavier et même jeu de mains, même plis du vêtement, même regard au ciel, jusqu'à la pose de Ernst qui rappelle celle de Sand.

(2) Dante apparaît sous la plume de G. Sand dans la *Lettre d'un voyageur* où elle décrit l'improvisation de Liszt sur l'orgue de Fribourg.

(3) Sitwell signale qu'un groupe d'amis hongrois de Liszt demanda à l'Empereur de l'annoblir et cite une lettre à Marie d'Agoult au sujet d'éventuelles armoiries.

Ces notes sont redevables aux travaux suivants :

— DANTE, *Œuvres complètes,* La Pléïades, 1965.
— A. PEZARD, *Dante sous la pluie de feu,* Paris, 1950.
— A. RENAUDET, *Dante humaniste,* Paris, 1952.
— Ouvrage collectif, *Dante, mélanges de critique et d'érudition française* publié à l'occasion du VIe centenaire de la mort du poète (1321-1921) et en particulier aux articles suivants de :
• P. SABATIER, St-François d'Assise et Dante.
• G. MAUGAIN, L'orthodoxie de Dante et la critique française de 1830 à 1860.
• A. PIRRO, F. Liszt et la Divine comédie.

Bernadette Lespinard

Faites connaître à vos ami(e)s,

à vos collègues,

aux établissements scolaires et

aux bibliothèques de votre ville :

"L'EDUCATION MUSICALE"

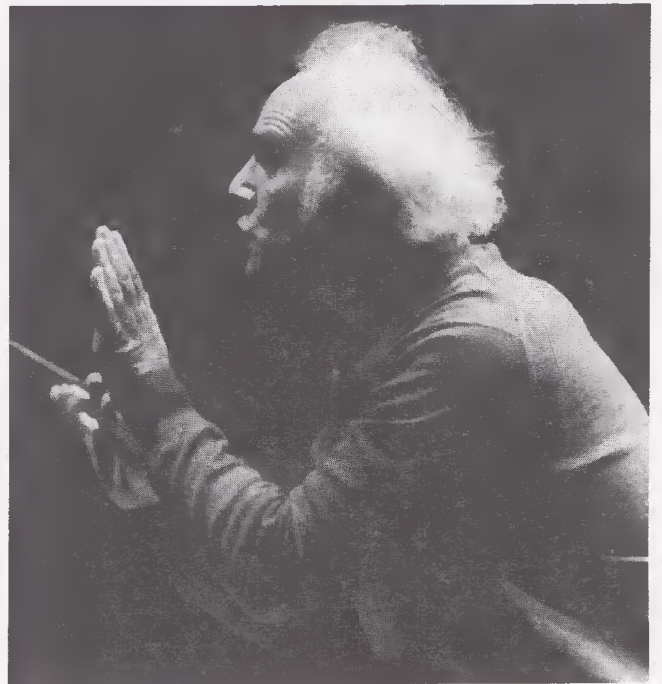
Michel CORBOZ

à bâtons rompus...

A l'occasion d'une saison à Aix-en-Provence, Michel Corboz a bien voulu nous accorder un entretien au cours duquel il a bavardé avec le plus grand naturel... Ainsi nous avons voulu préserver dans la transcription la spontanéité de ses propos dont certaines tournures sont peut-être empreintes de "suisse-français". Qu'il nous soit permis d'ajouter que la personnalité de Michel Corboz nous paraît unique, justement par ses origines et sa culture. Née au carrefour du naturel italien, de la rigueur germanique, de la finesse française, elle incarne "les goûts réunis", elle est européenne comme l'était l'Art du XVIIIe siècle.

Micheline Lalaux

Michel Corboz nait à Marsens en Suisse romande le 14 février 1934. Il est d'abord instituteur, puis occupe seize ans durant le poste de Maître de chapelle à Notre-Dame de Lausanne. Il crée en 1961 l'Ensemble Vocal de Lausanne auquel viendra bientôt se joindre un ensemble instrumental, et c'est avec cet ensemble qu'il enregistre en 1968 à la demande de Michel Garcin l'Orféo de Monteverdi. Ce premier enregistrement marque le début d'une abondante discographie qui s'étend aujourd'hui de Monteverdi à Fauré, et pour laquelle les différents "Prix du disque" ont été plusieurs fois décernés. Les interprétations de Michel Corboz constituent d'indiscutables références. Pour mémoire : les deux Passions, la Messe en si, le Magnificat, l'Oratorio de Noël de J.-S. Bach ; la Messe de Sainte Thérèse de J. Haydn ; les Psaumes 42, 95, 98, 115 de Mendelssohn ainsi que la cantate Lauda Sion et l'Oratorio Elias ; la Messe en ut mineur et le Requiem de Mozart ; les Marienlieder, Un Requiem allemand (Erato 1987) de Brahms ; sept Psaumes de Benedetto Marcello ; le Requiem de Fauré ; Didon et Enée de Purcell (Erato 1987) ; de Marc-Antoine Charpentier : Salve Regina, le Jugement dernier, Messe pour les Trépassés ; de Monteverdi : Selva Morale e Spirituale, les Vêpres de la Vierge ; etc. ... et un second Orféo paru l'année dernière à l'occasion d'une trop brève reprise au festival d'Aix (1985) et de la sortie d'un film mis en scène par Claude Goretta dont nous espérions une autre diffusion que celle exclusivement assurée en France par la télévision (Canal + et Antenne 2). Michel Corboz est aussi chef titulaire des Chœurs de la Fondation Gulbenkian à Lisbonne depuis 1968, et du Motet de Genève depuis 1982.



— Structure interne et unité d'ensemble dans les grandes œuvres comme la Passion selon Saint Matthieu ou la Messe en si.

Dans les Passions c'est vraiment impossible de s'abstraire de l'histoire. On sait très bien que tel air, appartient à tel épisode ; et puis les Passions sont construites sur les chorals, tout s'articule à partir

des chorals, c'est le plus important. Quant à la Messe, j'ai été élevé dans un milieu catholique, j'étais maître de chapelle, j'ai tellement participé aux offices que les textes de la messe me sont familiers. Maintenant je ne vais plus à la messe parce que ça m'énerve d'entendre des cantiques si laids. J'y suis allé si souvent que j'ai mon compte jusqu'à l'âge de 146 ans ; mais quand je dirige des vêpres ou une Messe, je suis constamment dans le texte comme si j'étais à l'église, dans la liturgie que j'ai vécue.

— *Et la musique luthérienne.*

Oh, le langage est voisin je pense ; Luther a bâti sur le tronc du chant grégorien. Dans la Messe en si, il y a beaucoup de Cantus Firmus qui sont grégoriens.

— *Primauté du texte ou de la musique.*

Ce n'est pas le texte qui est important, mais la façon dont le compositeur l'a compris, et il a pu le comprendre tout de travers, ou différemment de ce qui est communément admis. Par exemple, lorsque je travaillais avec Claude Goretta à la réalisation du film sur l'Orféo, Goretta qui étudiait son texte s'inspirait après coup de Monteverdi et je lui disais parfois : "Mais Monteverdi n'a pas compris le texte comme toi, c'est différent, là il est si violent quand il dit ça qu'il s'énerve sur cette tendresse là" ; et dans le fond, ces discussions donnaient de bonnes choses ; et puis il y aura toujours dans la musique cet espèce de tiraillement entre le beau et le vrai. Dans les Passions de Bach par exemple, lorsque le peuple crie "à mort, à mort !" il y a cette musique extraordinaire de "Kreuzige", ce mot repris à toutes les voix comme un martèlement, on dirait un bulldozer qui marche sur les cadavres, mais la musique est tellement belle, tellement belle que si on enlevait le mot ce serait une toute autre atmosphère. C'est fantastique parce que le fruit de la contradiction permet aux interprètes de faire chacun à sa manière, d'être plus vrai, ou plus apollinien. Il y aurait une thèse à écrire sur les différences entre le texte et la musique, sur l'interprétation personnelle du compositeur ; par exemple dans le chœur "Nous avons une loi, et selon cette loi il doit mourir" de la Passion selon Saint Jean, à un certain moment il y a une jolie marche harmonique, magnifique, et le texte ne suit plus ; à ce moment là Bach a continué son improvisation, c'est devenu beau, puis à la fin, le texte reprend le dessus. C'est manifeste dans cette pièce et je n'arrive pas à l'analyser autrement, à la ressentir autrement ; alors on la chante très "dur" dans son premier et son troisième tiers tandis que dans la partie centrale, le chœur se laisse aller à la musique, il ne fait plus que la musique.

— *Direction d'orchestre, direction chorale.*

Un bon chef de chœur doit avoir une technique lisible avec l'orchestre, mais, comme pour trente répétitions avec le chœur il ne dispose que de trois répétitions d'orchestre, il doit être clair dès le départ. Il faut expliquer tout de suite aux musiciens ce que l'on attend d'eux. La direction d'orchestre, ça se passe dans la tête, c'est plus abstrait, et la mise au point doit se faire très vite. C'est la seule différence. Personnellement, je travaille beaucoup avec l'orchestre en présence du chœur, en fonction du chœur.

— *Choix, recrutement des solistes.*

Les conditions sont très différentes ; il m'arrive de prendre des risques, parce que j'ai entendu une chanteuse toute jeune chanter bien quelque chose, j'essaie de lui faire faire ceci ou cela et je tombe parfois un peu à côté. J'écoute les cassettes des gens qui sollicitent une audition puis je vais les écouter en direct, mais c'est très artificiel une audition. Ce matin par exemple j'ai entendu une dizaine de chanteurs, il y avait là quelques personnes un peu sévères qui regardaient la scène, de loin, et ces jeunes chanteurs vraiment ne savaient comment s'y prendre pour se faire entendre et s'exprimer. Pourtant, certains d'entre eux n'avaient manifestement aucune qualité pour devenir soliste.

Un soliste est seul, rare, unique, un ou deux par pays. Je décourage un peu les élèves qui rêvent presque tous de devenir soliste. Un soliste est tout seul, devant l'orchestre. Il doit avoir une présence extraordinaire, une force qui va se combiner avec celle des autres exécutants, avec le chef. Un bon soliste, on le suit, il suffit de le regarder dans les yeux, on ne discute avec lui que sur des points de détail, et tout se passe dans les regards. Voilà la vraie collaboration entre le chef et le soliste ; mais s'il faut que le chef dirige, dirige, dirige parce que le soliste ne fait rien, parce que le soliste veut suivre le chef, c'est une catastrophe pour moi. Le chef est là pour combiner les forces, trouver la combinaison idéale entre le soliste et l'orchestre ; s'il y a une baisse de tension du côté du soliste, de l'orchestre, il est là pour réanimer les choses, puis les laisser aller, laisser les choses aller tranquillement ; il a mis l'orchestre sur les rails, le soliste, aussi il se sent très bien. Laissons-les. Il ne faut pas les déranger surtout. C'est ça qui est intéressant, c'est ça la vie, ce délicat équilibre entre les partenaires, cette liberté d'inspiration, cet instant fugace que l'on finit par ne plus retrouver si l'on fait trop de concert, si le concert devient son ordinaire quotidien.

Quand j'étais jeune, à 18 ans, j'allais voir un film "La beauté du diable". Je m'échappais de l'internat et j'allais voir ce film. La télévision n'existait pas encore ; pendant six mois je vivais ce film, le jour, la nuit, je vivais ce film... Michel Simon, Simone Valère, Gérard Philippe... Plus tard j'ai vu quantité de films, tous les deux ou trois jours, puis j'ai revu "La beauté du diable" et ça ne m'a plus rien fait, le cinéma m'était devenu habituel. Il se passe le même phénomène avec les concerts ; l'artiste qui donne

des concerts tout le temps aux quatre coins du monde ne peut plus s'investir de la même façon, il ne peut plus vivre sans son concert régulier, et il ne peut plus avoir besoin du concert suivant.

Avec les œuvres que je choisis je suis obligé de préparer chaque concert longtemps à l'avance. Il faut préparer les chœurs, puis les solistes, puis l'orchestre ; je ne peux pas, comme un pianiste soliste, faire le concert après une seule répétition et m'en aller ailleurs. Pour le chef de chœur c'est une vraie conquête vous savez, que de pouvoir combiner au mieux les qualités respectives des différents chœurs, des différents orchestres, et des solistes que l'on me propose à tel ou tel endroit. Une Passion selon Saint Matthieu n'est pas du tout la même à Buenos Aires qu'à Lausanne avec l'Ensemble Vocal, mon enfant chéri terrible. Avec des partenaires différents vous agissez différemment, et ça ne se limite pas à un crescendo ; crescendo ou decrescendo, cela ne compte pas en soi, cela ne change rien, la vraie différence est sur le plan lyrique, dans une certaine façon d'amener les choses... un certain moment de rire jaune à tel endroit... ça va bien avec ce soliste là, ça n'ira pas avec un autre. Tenez, l'Orféo de Quilico qui a beaucoup travaillé avec moi, est complètement différent d'instinct de celui de Tappy, quelle chance, je ne dis pas quelle chance pour dire qu'il est mieux, mais parce que rien, heureusement, n'est jamais définitif.

— ***Le public.***

En réalité le public, on le devine, on l'entend respirer ; un public attentionné, attentif, ça se sent dans les épaules, dans le dos, ça se voit dans la prunelle des yeux de mes chanteurs ; eux sont plus impressionnés par le public que moi-même parce que j'ai un instrument compliqué à mener. Je dois soulever un orchestre, un chœur, et si j'y parviens le public suivra. Mais ce qui me préoccupe, c'est l'échange exclusif entre le chef et les exécutants, cette complicité nécessaire, et la présence du public crée une espèce d'électricité qui rend cet échange encore plus aigu. On n'a pas le même public ? Ce n'est plus le même échange. Il y a un décor de public qui nous sollicite, qui nous provoque, qui est là, vivant.

— ***Le disque.***

Il y a toujours maintenant quelques personnes qui assistent à l'enregistrement, des amis de l'orchestre ou des chanteurs ; je ne pense pas que ce soit un public, mais la salle est habitée. Alors après chaque prise, les remarques tombent des hauts-parleurs : on n'était pas ensemble à tel endroit etc... elles vous giflent ces remarques, et c'est parfois difficile de les recevoir parce que l'on n'entend pas ce qui sort des machines comme on entend dans la salle.

Quand le montage est terminé, on m'appelle à Paris. Parfois je suis satisfait, parfois non. On a raccourci quelque chose, une respiration que je voulais plus importante et que l'opérateur n'a pas senti, alors ça me remet en question moi-même, parfois aussi j'ai voulu quelque chose que je ne veux plus ... cette lenteur qui me plaisait tellement dans cette salle quand je l'enregistrais... sur la bande c'est trop lent ! C'est assez pénible d'entendre ces brouillons de disque, parce qu'on se souvient de l'ambiance, du moment vécu, et il ne vous reste plus que de la musique photographiée.

Je me suis trouvé assez souvent devant l'alternative suivante : Il y a une prise pas tout à fait juste, l'intonation est un peu instable mais l'expression est tellement vivante, vivante et belle, belle de mouvement, et puis une autre ou tout est parfait ; alors je suis sûr qu'au montage on aura choisi cette prise là, mais si cette prise techniquement parfaite est ennuyeuse, je demande à entendre les autres, on les conserve toutes.

— ***Les deuxièmes versions.***

Elles sont intéressantes si j'ai beaucoup dirigé les œuvres, si je les ai beaucoup roulé depuis les premières, par exemple l'Orféo.

— ***Second enregistrement de l'Orféo - Aix 85.***

J'avais envie depuis longtemps de refaire le disque parce que le premier enregistrement date d'à peu près vingt ans, et qu'après l'avoir roulé un peu partout cet Orféo, je l'avais un peu mûri ; j'arrivais à simplifier les choses, à mieux faire parler ce qui doit ne pas être chanté, parce que c'est ça finalement, les chanteurs veulent toujours chanter, or il y a manifestement beaucoup de passages de Monteverdi où la musique est volontairement très pauvre et inexistante parce qu'elle veut céder la place au texte, et les chanteurs ne devraient pas vouloir faire de la musique à tout prix même quand il n'y a pas de musique. J'avais envie de refaire le disque parce que je sentais cela beaucoup mieux. Erato ne voulait pas : "... Ah non non, nous en avons déjà un qui marche bien, alors..."

Quand Aix me l'a demandé pour la saison 85, j'avais en tête le Couronnement de Poppée ; et puis on est reparti en guerre avec l'Orféo qu'Aix préférait monter. On a mis un temps fou à trouver un chanteur ; moi je voulais absolument une bouche italienne pour le rôle, mais je dois dire que Gino Quilico ne m'a pas convaincu tout de suite. J'ai beaucoup travaillé avec lui, il est même venu plusieurs fois en Suisse, mais je ne savais pas au début si le rôle l'intéressait vraiment. Ce n'est probablement pas lui qui était en cause, vous savez il y a tous les intermédiaires, les imprésarios ; son imprésario ne comprenait pas comment un chef pouvait avoir envie de travailler comme je le faisais. Par la suite Gino Quilico m'a vraiment procuré de grandes joies. Là ou il était extraordinaire par exemple, c'est qu'il

ne chantait jamais de la même façon les passages les plus importants. Jamais il n'a refait un mot dramatique de la même manière, parfois il se perdait en cris, et la fois suivante il était complètement étouffé, complétement étranglé. On dirait qu'il réserve tout de sa vie pour le moment ou il ouvrira la bouche sur scène. C'est pour moi un grand Orféo, d'un lyrisme fantastique.

Aix m'ayant demandé de choisir un metteur en scène, je proposais Claude Goretta avec qui je venais de travailler les Vêpres de Monteverdi pour une émission de télévision. Automatiquement le nom de Goretta fit naître l'idée du film, et comme il fallait un film, Michel Garcin dut accepter de refaire un disque parce que le film utilise la musique du disque. A vrai dire, pas exactement : nous avons enregistré à Villeneuve-lès-Avignon ; deux studios travaillaient simultanément, l'un pour le disque, l'autre pour le film, et celui qui travaillait pour le film devait séparer tous les canaux, séparer le clavecin du chanteur etc. parce que lorsque le chanteur s'éloigne sur l'écran, la voix ne peut rester au premier plan, et le clavecin doit s'éloigner aussi, mais pas dans les mêmes proportions.

Goretta avait une peur très grande de déranger la musique ; "l'émission musicale est ce qu'il y a de plus beau, il ne faut pas que je la gâte par des gestes parasites" disait-il. Il a assisté à toutes les répétitions que j'ai faites avec l'orchestre ; il était là quand je n'ai répété qu'avec le chœur, il était là quand j'ai enregistré le disque et un jour, après que le directeur artistique nous ait repris dix fois sur le même passage parce que nous n'étions pas ensemble, ou bien quand nous étions ensemble, parce qu'il y en avait un qui chantait un peu faux, il s'est écrié : "Eh bien c'est peut-être techniquement parfait cette fois, mais c'est une catastrophe pour moi parce qu'il y a deux jours, j'ai entendu ce passage tellement joyeux, tellement joyeux, la joie était une joie tandis que maintenant ce n'est plus rien, ça ne m'intéresse plus. Je ne sais pas quoi faire avec cette absence d'images sonores !"

Il nous a constamment aidé dans ce sens. De mon côté quelquefois je réagissais si les chanteurs sur scène devenaient un peu inexpressifs du fait de leur jeu d'acteurs. Nous avons vécu la musique par ces échanges continuels. La musique elle est là ! elle n'est pas dans les grandes démonstrations de style, le style est intéressant s'il nous permet de mieux exprimer le drame, d'être plus personnel, c'est tout.

— *Rapports metteur en scène chef d'orchestre.*

D'une façon générale le metteur en scène est le grand capitaine du navire, et le chef d'orchestre aime à jouer le jeu ... tiens, il veut ça, mais pour moi ce n'est rien de changer ça, ... tiens, plus vite ici, ah non je ne veux pas, alors on discute, et avec Goretta c'est très facile d'arriver à une entente.

J'ai dirigé quelques opéras qui m'intéressaient et j'ai eu la plupart du temps des metteurs en scène intéressants, quelquefois de ceux qui chargeaient ; il y a aussi des metteurs en scène qui veulent montrer comme ils connaissent bien toutes les ficelles de leur métier, alors vous avez des nacelles qui montent, vous avez des trucs, des machins,... Pour l'Orféo on ne pouvait rêver d'un décor plus simple, et je ne crois pas qu'il eût fallu plus de mouvement sur scène. Il faut dire que l'Orféo est un opéra-oratorio. Goretta recherchait toujours un geste religieux. Souvent il sentait que, finalement, il aurait pu réaliser un Orféo dans une église. Il a utilisé un ballet pour exprimer l'inexprimable, et l'idée était excellente. Il a disposé heureusement de grands danseurs parce qu'on risque très vite la vulgarité dans l'Orféo.

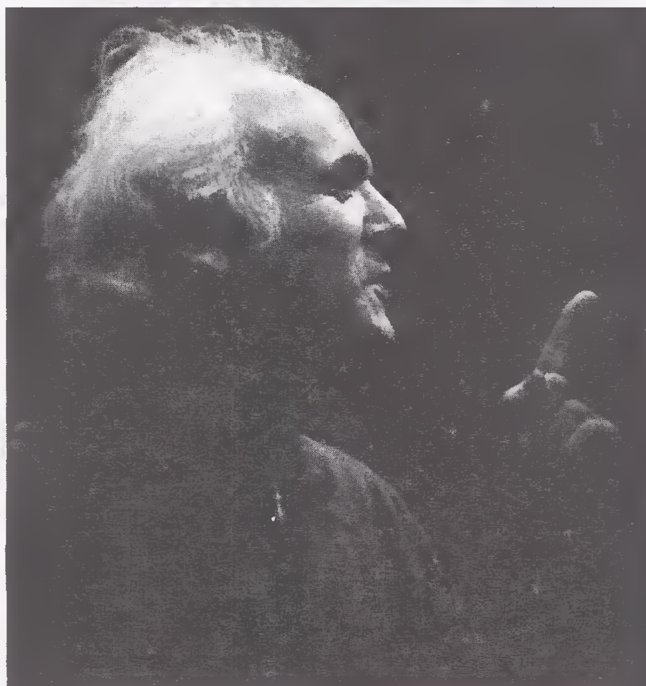
— *La musicologie.*

C'est important. J'ai été influencé par les recherches de certains savants musicologues, j'écoute ce qui se fait. La plupart des enregistrements réalisés par beaucoup de spécialistes, de personnalités très éclairées, constituent des enseignements parfaits. Pourquoi n'en profiterais-je pas ? Mais tout cela ne change pas ma conviction que par exemple le *Crucifixus*, est un drame d'une tristesse profonde, et le *Resurrexit* un éclatement incroyable, même si, par égard au texte, on doit faire les détachés de trompette comme on essaie de les faire aujourd'hui. La mise en valeur systématique des liés et des déliés que Bach a écrit n'est vraiment intéressante que si elle peut nous amener à faire quelque chose de plus dramatique, de plus efficace, de mieux appuyer la parole, le mot important, ce que je n'avais pas remarqué jadis, quand j'adoptais avec Bach un peu la même démarche qu'avec Brahms ; il faut dire que Brahms a écrit beaucoup de choses à la Bach. Mais si vous écoutez Jochum ou Klemperer, ce n'est même plus Brahms, c'est Wagner, une musique nourrie de romantisme ou mieux, de sauce romantique parce que le romantisme existe partout y compris chez Bach. Je ne veux pas dire que l'approche était fausse, elle n'était que différente.

J'ai assisté à des répétitions d'Harnoncourt ; d'Harnoncourt et d'autres qui pratiquent beaucoup cette musique, qui prétendent très bien connaître ces choses, qui prétendent être dans la vérité, faire des reconstitutions. Il faut qu'il y ait des gens qui reconstituent pour que l'on sache, pour que l'on soit informés, mais ça ne m'intéresse pas d'en faire moi-même.

Pour mes deux Orféo j'avais dans la fosse la même version instrumentale : cornettos, trombones anciens, le même nombre de chitarrones, de clavecins, d'orgues, et des cordes modernes. Les cordes modernes jouent le second Orféo dans le style ancien, et l'orchestre semble complètement différent. Voilà comment la recherche me paraît intéres-

sante. Depuis longtemps je rêvais de le faire et j'ai pu y parvenir grâce à la complicité d'un 1er violon qui connaissait parfaitement bien le problème et qui jouait aussi du violon baroque. Il s'appelle ***Jean Estournet,*** c'est un des meilleurs violonistes que l'on trouve en France. Alors on me reprochera de ne pas pratiquer l'accord, le Mitteltemperiert ou je ne sais pas quoi ! Ecoutez c'est bien joli mais les chanteurs comment est-ce qu'ils chantent le Mitteltemperiert ; et le clavecin ? Le clavecin, vous accordez un clavecin, cinq minutes après il n'a plus le même accord ! Bien sûr avec des accords spéciaux, à l'orgue ou à d'autres instruments, on peut arriver à donner ce côté archaïque qui est très symphatique, intéressant ; mais enfin il me semble que quelqu'un comme Tagliavini, lorsqu'il se met au piano pour jouer du Frescobaldi, c'est divin. Pourtant c'est un musicologue et l'un des meilleurs claveciniste et organiste que l'on puisse trouver.



— Les opéras traduits.

Certaines langues se prêtent mieux que d'autres à une traduction, mais ce n'est plus la même couleur. J'ai dirigé à Budapest l'Orféo en hongrois et le hongrois ne m'a pas du tout gêné, par contre j'ai moins aimé le Couronnement de Poppée en suisse-allemand à Bâle. Ç'eût été sans doute encore plus gênant en français parce que le français est une langue difficile, trop personnelle d'un point de vue musical. D'ailleurs je ne suis pas sûr que les gens comprendraient mieux un Orféo traduit en français, les formules très allégoriques de ce texte ancien nous sont devenues souvent incompréhensibles. Je ne dirais pas qu'il s'agit d'un "Mystère", mais le respect de la langue originale à l'Opéra, c'est un peu comme l'utilisation du latin à l'église. Autrefois on chantait le kyrie, le gloria, le sanctus, maintenant on chante en français, ce n'est plus la même ambiance, ça n'a pas plus d'allure, ç'en aurait plutôt moins et les gens ne pensent pas plus au texte...

— La musique dans l'enseignement général.

Il me semble qu'on enseigne beaucoup les adultes et pas assez les petits enfants. Le cours hebdomadaire d'éducation musicale est nécessaire au Lycée mais très insuffisant à l'école primaire. Les petits enfants ont besoin de chanter tous les jours et même plusieurs fois par jour comme ils ont besoin de jouer. Pas tant de disques ni rien de tout ça, pas besoin de les faire systématiquement taper sur un instrument. Qu'ils commencent par chanter. Qu'ils chantent... des chansons populaires, des chansons de n'importe quoi, mais qu'ils chantent. Qu'ils chantent bien si possible parce que vraiment, maintenant on leur fait entendre 15 fois une chanson enregistrée qu'ils marmonnent ensuite avec une passivité déplorable. C'est pas un enseignement ça !

Comme les adolescents ne veulent plus chanter on arrive avec des disques sous le bras ! Si l'on pratiquait vraiment le chant au cours de l'enfance, les choses se prolongeraient d'elle-même, un enfant qui a bien chanté pourrait devenir un bon instrumentiste...

Il faudrait faire une étude sur les pays où les enfants chantent et comment ils prolongent ensuite leur éducation musicale. On trouve de bons choristes, de bons chanteurs en Angleterre...

Pierrette MARI

SERGE PROKOFIEV (1891-1953)

Cendrillon - Ballet

Très tôt, Prokofiev avait été attiré par l'art chorégraphique mais c'est *Serge Diaghilev* qui l'amena à s'y consacrer et, pour lui, il écrivit entre 1915 et 1930, quatre ballets dont le "Pas d'acier" qui fut créé à Paris en 1927. Cendrillon ne verra le jour que 15 ans plus tard, à Moscou. Prokofiev s'est alors dégagé de l'influence directe de Diaghilev ; il traite cette œuvre dans une nouvelle manière, davantage conforme aux aspirations de son génie propre, qui le font tendre à un véritable humanisme. D'une certaine outrance dans l'ironie ou le fantastique, il évolue vers le comique de mœurs où l'élément "comédie" tient une place plus grande, simplifie son langage et approfondit son émotion. Il entre dans la féérie tout imprégné des tableaux grandioses des fresques de ses premiers sujets, mais avec une âme neuve, et se laisse aller à son enchantement qui deviendra le nôtre.
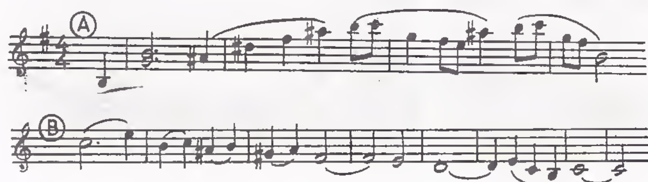
L'expérience des premiers ballets a forgé en lui un métier des plus accomplis. Son style est lié organiquement au drâme ; l'élément vivant, rythmiquement actif, qui amplifie l'image chorégraphique est constant. Tout est calculé, mesuré en fonction de la danse, mais il n'y paraît jamais et c'est par la grâce de la mélodie qui tient un rôle primordial dans la partition, la seule chaleur lyrique qui en est perceptible.

Analyse

ACTE I :

Un salon richement aménagé dans un château du XVIII[e] siècle. Au mur, deux portraits, celui de la mère de Cendrillon disparaissant sous un voile et celui de la marâtre découvert. En scène : la marâtre, ses deux filles, Cendrillon et son père.

I. L'introduction renferme les deux thèmes de Cendrillon. Le 1[er], **A,** dépeint Cendrillon triste et solitaire au coin du feu, le 2[e], **B,** évoque sa nature rêveuse et ses aspirations.



B se dérythme dès sa reprise et **A** réapparaît donnant à l'atmosphère toute sa mélancolie. (Forme classique A-B-A).

II. Les deux méchantes sœurs se disputent à cause d'un châle que chacune d'elles veut porter pour aller au bal du prince. Leur mère les met d'accord en coupant l'écharpe en deux et l'une et l'autre s'emparant d'un morceau dansent "**Le Pas du Châle**". C'est un pas incisif dans lequel interviennent trois éléments distincts également importants. D'abord un mouvement continu de doubles croches, rapide, puis un motif chromatique, **C,** enfin un air sautillant figurant la coquetterie des deux sœurs devant leur miroir.



III. Cendrillon reste seule au coin du feu, avec ses rêves qui reflètent un réel désir de vivre et de s'amuser. Les sentiments qui traversent sa jeune âme s'expriment en des mélodies pleines de nostalgie et de douceur. **D** prolonge le thème principal **A,** puis il se dépouille de tout ornement pour apparaître dans une grande pureté. Cendrillon songe à sa mère ; elle en découvre le portrait et voile celui de la marâtre.



IV. Cendrillon est avec son père qui se laisse aller à un mouvement de tendresse. Le thème **A** se transforme et fait découvrir une Cendrillon émouvante, grande dans sa simplicité. Brusque irruption de la marâtre qui rétablit l'ordre des portraits et fait à son mari une scène terrible qu'arrête l'apparition de la **Grand-Mère Fée.**

V. Le thème qui personnifie la Fée, **E,** est confié au piccolo, doublé à l'octave par le cor anglais.



Cette Fée a l'aspect d'une mendiante. Elle tend les mains, mais tout le monde se détourne d'elle. Seule Cendrillon dans un élan de tout son cœur, lui offre la seule chose qu'elle possède : les souliers de sa mère. La Fée disparaît. La marâtre semble bien vouloir reprendre son accès de colère mais elle est interrompue cette fois par l'entrée des fournisseurs, coiffeurs, couturiers, modistes. La bonne humeur revient et l'on s'habille, on se farde, on se frise sur un air de polka.
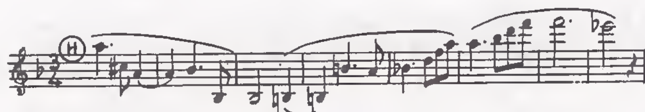
VI. Les divers éléments qui parcourent cette polka enferment une cellule caractéristique, **F,** mais on ne les retrouvera pas au cours de la partition.

VII. Un vieux maître de danse fait répéter la gavotte (**G**) et donne une dernière leçon de maintien aux deux sœurs, avant de se rendre au bal du prince. Des traits rapides en accords de septièmes arpégés traduisent la mauvaise humeur du professeur devant les maladresses de ses élèves.



VIII. Le Départ pour le Bal est marqué par un court intermède dans lequel on retrouve la cellule **F,** un fragment de **G,** une variante de **G,** puis la tête de **G.**

IX. Le Rêve de Cendrillon. Elle se voit dans la grande salle du Château du prince esquissant d'abord le pas de Gavotte, puis emportée dans le tourbillon d'une valse, **H.** On retrouve successivement les thèmes **B, G** et **D.**
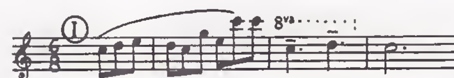


X. Peu à peu, Cendrillon reconstitue entièrement la Gavotte apprise avec tant de peine par ses sœurs. **G** est alors développé.

XI. La Grand-Mère Fée réapparaît et l'invite à aller au bal ; elle la chausse des précieux petits souliers de sa mère. **E** est entendu par le basson ; mais bientôt un dessin vient parcourir l'épisode presque en entier, parsemé çà et là d'accords de harpe.

XII. et **XIII. La Grand-Mère Fée** agite sa baguette magique. Les fées des quatre saisons vont apparaître à tour de rôle.

La fée du printemps accourt, accompagnée de fleurs qui se transforment en une éblouissante toilette de bal pour Cendrillon. Le thème qui personnifie le printemps ne s'impose pas par un caractère particulier, mais c'est la première intervention d'une mesure ternaire dans la partition ; le thème de la Fée de l'été, qui arrive à son tour, **I,** conservera le rythme ternaire.



XIV. Grillons et libellules font leur entrée. **I** se transforme, s'allège mais on reconnaît bien sa physionomie.
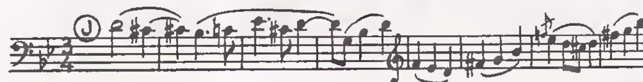
XV. La Fée de l'automne survient ; elle épouse également la même idée mélodique, **I,** mais en la renversant. Elle apporte un manteau de pourpre et d'or.

XVI. Enfin, **La Fée de l'hiver** (mélodie à rapprocher vaguement de **C**) vient parer Cendrillon de diamants étincelants.

XVII. Le départ pour le bal va être donné sur un petit air léger écrit en polytonalité sur un rythme uniforme de croches continues.

XVIII. La Grand-Mère Fée fait prévenir Cendrillon par un nain caché dans l'horloge, qu'à l'heure de minuit, elle devra être rentrée. Les douze coups de minuit sonnent, percutants (trombones, tuba, piano et basses). Au moment où le cortège s'ébranle, le thème **J** est évoqué — annonçant le contour mélodique de **Q.**

XIX. Les murs s'écartent pour laisser passer le cortège. Grande valse (**J**), débordante de vie, qui traduit le désir violent de Cendrillon d'arriver plus vite à la fête. La deuxième période de la valse annonce **N. J** est chaleureusement exprimé par les violons d'abord, puis par les altos et violoncelles.

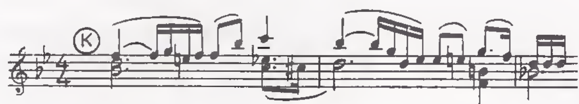


ACTE II :

Salle de bal du Château du prince. Un orchestre d'instruments à vent se tient auprès du trône princier.
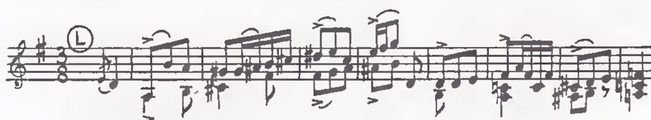
XX. Danse des courtisans. C'est sur un rythme de

pavane que les danseurs ouvrent le bal. Le thème **K** s'élève à la flûte et à la clarinette.



Un élément mélodique le suit en modulant et le complète, puis il fait l'objet d'un crescendo. **K** est repris à l'octave supérieure par la flûte et le hautbois. On attend l'arrivée du prince. Entrée de la famille du père de Cendrillon.

XXI. Passepied. Les deux sœurs représentent de riches partis. Aussi, malgré leur manque de charme, des cavaliers viennent-ils leur faire la cour. Le thème **L** part en ré, mais son harmonie bifurque en hésitant vers les tons de do et sol majeurs.



A sa reprise, **L** est orné, ce qui l'amène à l'octave supérieure. Diverses cellules de **L** sont développées.

XXII. Danse des Cavaliers. Deux candidats-fiancés exécutent une sorte de bourrée. La désignation "Allegro pesante" confère à cet épisode un caractère volontairement un peu lourd. Le thème est enserré dans des carrures à cinq mesures.

XXIII. Variation de l'une des sœurs. Le dessin mélodique implique des sauts spectaculaires à la chorégraphie.

XXIV. Variation de l'autre sœur. La tournure d'un capriccio. Les notes répétées de la fin de **K** précèdent un motif qui engendrent **M** et constitue un nouveau thème se répétant comme un refrain.

XXV. Les courtisans commencent à s'inquiéter de l'absence du Souverain ; ils reviennent peu à peu sur le même motif de danse **K,** s'efforcent d'entretenir l'ambiance de fête.

XXVI. Mazurka. C'est la danse générale. Le thème **M** est animé par une longue introduction écrite à la manière des ritournelles des grands airs du théâtre lyrique. Ce thème est formé de deux périodes (**M** et **M'**) diamétralement opposées par leur rythme, leur intensité, leur contour mélodique et leur tonalité (la 1re est en Mi Majeur, la 2e au ton relatif, do dièse.
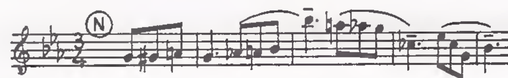


Modulation en Do Majeur. Un nouveau fragment mélodique chromatique se pose sur un accompagnement arpégé. Reprise de **M'** en la mineur, puis de **M** en Fa dièse Majeur qui doit bientôt s'effacer devant la fanfare annonçant l'arrivée du Prince. La danse reprend interrompue à diverses reprises par l'intervention de la fanfare. Le Prince entre enfin et s'installe sur un trône.

XXVII. Les favoris du Prince dansent. L'accentuation de l'idée de départ de cette variation rappelle **M.** D'ailleurs un fragment de **M'** enserré dans une mesure à 4, la suit de près. La fanfare reprend.

XXVIII. Grande Mazurka. Le thème **M** n'est maintenant précédé que de quatre mesures d'introduction. **M** et **M'** entraînent à nouveau l'assistance dans le plaisir de la danse. **M** est répété en la bémol, le fragment mélodique est transposé en Mi Majeur, suivi de **M** ramené au ton initial.

XIXX. Arrivée de Cendrillon. Une musique toute de douceur parvient des coulisses. **D** est harmonisé sur pédale de Ve degré en mi bémol et chaleureusement exprimé par les violons. **B,** en La Majeur, abandonne son dessin d'arpèges brisés de harpe pour un autre arpège descendant trillé, qui ajoute à la phrase d'un si généreux lyrisme, un frémissement intérieur d'une grande sensibilité.

XXX. Grande Valse, attaquée pianissimo pour permettre un crescendo progressif à mesure que les tournoiements s'animent. Le thème **H** évoqué dans le rêve de Cendrillon s'affirme là. Cette fois c'est bien la réalité. Dès le premier regard échangé avec le Prince, Cendrillon se sent transportée dans un univers de bonheur. **N** est préparé rythmiquement mais il n'arrive véritablement qu'à la modulation en mi bémol.



N s'enrichit en s'ornementant. **H** s'étale dans un tempo "Meno Mosso". Un vague rappel de **A** est ébauché. Un long chromatisme descendant conclut cette grande page symphonique.

XXXI. Intermède. La valse terminée, les invités font cercle autour de Cendrillon. La cellule rythmique qui les accompagne se rapproche de **F. A** personnifie le charme de Cendrillon. On retrouve l'élément mélodique, complément de **K,** puis la cellule précédemment citée.

XXXII. Variation de Cendrillon. Les mesures à 2/4 et 3/4 sont alternées. Le thème **O,** d'une naïveté charmante, n'est formé que d'une cellule de quatre notes égales répétées en marche. Une variante ornée de cette cellule meuble la mesure à 3/4.



XXXIII. Variation du Prince. Le Prince ne cache plus sa flamme. Toute la force de son amour éclate. L'"Andante con brio", qui l'exprime est parsemé de fragments de **L.**

XXXIV. Les Trois Oranges. Des valets apportent à Cendrillon, trois oranges sur un plat précieux. Intermède dans lequel **K** s'apparente au célèbre thème de "l'Amour des Trois Oranges", et s'ornemente avant de laisser la place à la première période originale du thème lui-même. Cendrillon, par jeu, tend les fruits à ses sœurs et à sa marâtre.

XXXV. Celles-ci s'en emparent et, pour manifester leur contentement, sautillent sur un air léger à 6/8 au départ chromatique. La salle se vide lentement.

XXXVI. Duo d'Amour entre Cendrillon et le Prince. Le thème "molto cantabile" est chanté par les violoncelles doublés par les bassons, clarinette basse et cor. Le fond orchestral est étoffé d'une riche matière sonore et brillante. C'est le point culminant de l'ouvrage.

XXXVII. Les invités reviennent et la valse reprend (**J**). La fiévreuse danse s'accroît au point de faire oublier l'heure à Cendrillon.

XXXVIII. L'horloge interrompt brutalement la danse. Les nains préviennent Cendrillon que l'heure fixée par la **Grand-Mère Fée** approche. Les douze coups de minuit sonnent. Au douzième, Cendrillon se sauve par le grand escalier où elle perd un de ses souliers. Moment d'angoisse. Des trémolos entretiennent l'agitation dans l'aigu des cordes, tandis que les accords prennent un air menaçant dans le grave.
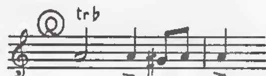
ACTE III :

PREMIER TABLEAU : Le Cabinet du Prince

XXXIX. Tous les cordonniers de la ville ont été alertés et défilent devant le Prince afin de lui montrer des échantillons ; hélas, aucun n'est le fabricant du petit soulier magique trouvé dans l'escalier. L'élément qui, par sa répétition constitue le thème de cet épisode repose sur un accompagnement d'accords répétés eux aussi parallèlement au thème.

XL. Le Prince part dans une sorte d'espace féérique, au galop de son coursier (sur une cellule, **P**), à la recherche de "sa Princesse".





XLI. et **XLIV.** Le Prince rencontre des femmes de toutes nationalités. Prétexte à des danses caractéristiques. Des thèmes populaires forment autant d'intermèdes colorés et pittoresques (notamment celui de la Hongroise : **Q**).

Entre chacune de ces mélodies, le galop du cheval marque l'inquiétude du Prince.

DEUXIEME TABLEAU : Chez Cendrillon

XLV. Dans la salle à manger, Cendrillon s'éveille lentement. **A** est haussé d'un demi-ton ; de fa mineur, on module en fa dièse mineur. (Rappel de **D**), pour revenir en fa. Le seul petit soulier qu'elle a gardé lui remet en mémoire les péripéties de sa merveilleuse nuit (Rappel de **J**). Le balai à la main elle s'abandonne au souvenir de la danse (Rappel de **O**, puis de **N**). Elle croit encore rêver (Rappel de **B**).

XLVI. Les deux sœurs surviennent sur le rythme de **M. A**, en notes égales et diminuées, s'y glisse timidement comme le ferait le personnage qu'il incarne. Mais une dispute éclate entre les deux sœurs (Rappel de **C**), sous le regard malicieux de Cendrillon.

XLVII. Arrivé du Prince. Le thème succinct (**R**) confié aux basses et bassons est narquois, comme pour préparer la surprise qui l'attend. **R** revient périodiquement comme un refrain.



XLVIII. La Princesse retrouvée. Le Prince découvre le soulier. Duo d'amour avec Cendrillon, "Adagio Passionato". La Fée réapparaît (**E**, en valeurs augmentées).

XLIX. La scène se transforme en un Jardin de Fleurs. Nouveau motif de valse lente. Un chant de rossignol transparaît (Rappel de la tête de **N**).

L. L'Amour unit enfin le Prince et Cendrillon. Grande apothéose de la Féérie. **B** se fait l'écho d'un touchant langage d'amour. Le Prince et Cendrillon s'éloignent... Tout s'estompe dans le lointain mystérieux d'une forêt où bruissent de suaves harmonies.

Didier Van Moère

MONIUSZKO, CHOPIN et SZYMANOWSKI

Stanislaw Moniuzko avec sa femme Alexandra.
Dessin du père du compositeur, 1842.
Source, l'Avant-Scène-Opéra.



Moniuszko, on le sait, a créé l'opéra national polonais ; en revanche, on ignore trop souvent qu'il s'est illustré dans presque tous les autres genres vocaux, de la cantate à la mélodie : c'est lui qui, en Pologne, fait de la "pieśn" ce qu'était déjà le "lied" allemand et ce qui allait devenir la "mélodie" française. Les "Śpiewniki domowe", d'ailleurs, ne sont pas toujours si frustes qu'on voudrait le faire croire. Disons donc, plus généralement, que Moniuszko représente ce qu'on pourrait appeler le "bel canto" polonais. Quant à ses Ouvertures, elles introduisent en Pologne le poème symphonique. Or, par une étrangeté du sort, ce contemporain du hongrois Erkel et du russe Dargomyjski, l'ami auquel il a dédié "Bajka" ("Conte d'hiver"), fait assez pâle figure aux yeux de la critique du vingtième siècle, et les membres de la "Jeune Pologne en musique", déjà, le regardaient de haut. Un Dargomyjski ou un Glinka, à qui on peut aussi le comparer, faisaient, eux, l'admiration de Moussorgski. La réponse est simple : un géant, Chopin, lui fait de l'ombre.

Entre les deux Polonais, dont l'un n'a que neuf ans de plus que l'autre (Chopin naît en 1810, Moniuszko en 1819), la distance paraît évidente, du moins d'un point de vue strictement musical. Au fond, Moniuszko est à Chopin ce que Menselssohn est à Schumann : d'un côté le génie, de l'autre le talent, même si ce dernier n'exclut pas le charme ou la séduction. Hésite-t-on entre Meyerbeer et Berlioz ? Mais c'est là une vue peu conforme à la réalité polonaise de l'époque. Car Moniuszko et Chopin n'ont pas été forcément dissociés par leurs contemporains et par ceux qui les ont suivis. Jan Karlowicz, le père du compositeur, adore Chopin ; il effectue pourtant des recherches sur Moniuszko, écrit des articles sur lui. A son initiative se créent, à l'intérieur de la "Société de Musique de Varsovie", fondée en 1871, une "Section Moniuszko" en 1891, puis, en 1899... une "Section Chopin". En 1906, la Société organise une exposition rétrospective sur Moniuszko **et** Chopin.

Pourquoi les associer ainsi ? D'abord, les deux musiciens ne se sont pas distingués dans les mêmes genres. Les mélodies de Chopin souffrent, malgré tout, du voisinage de ses grands chefs-d'œuvre, et l'œuvre pour piano de Moniuszko se réduit, somme toute, à deux cahiers de Bagatelles et à douze Polonaises. Mais, surtout, tous deux ont servi la même cause car ils ont, chacun à leur façon, fait renaître de ses cendres la musique polonaise ; mieux encore : ils ont, dans et par leur musique, fait entendre la voix de la Pologne. Lorsqu'il annonce, dès 1842, ses "Śpiewniki domowe", Moniuszko donne le ton : il s'agit pour lui de s'inspirer des plus grands poètes polonais (Adam Mickiewicz, par exemple), et de composer une musique de caractère national. Ainsi, dans les salons ou les "manoirs", seuls refuges possibles pour la nostalgie de la liberté, jouera-t-on aussi bien Chopin que Moniuszko, Moniuszko que Chopin. Dans cette perspective, la Polonaise de la "Hrabina" ("La Comtesse") l'air du "miecznik" dans "Le Manoir hanté", sont aussi lourds de sens que les Polonaises de Chopin lui-même... ou que le "Va, pensiero" de Verdi. La censure, d'ailleurs, n'a-t-elle pas suspendu les représentations du "Manoir hanté" ?

Ce n'est donc pas pour des raisons purement musicales que, dans la conscience collective polonaise, Moniuszko et Chopin étaient réunis. Ni l'un ni l'autre en effet n'ont vraiment fait école, et on serait bien embarrassé de parler d'école nationale polonaise, comme on le fait pour les Tchèques ou les Russes, d'autant plus que Chopin, très tôt, s'est définitivement exilé. Et cependant, toute la musique polonaise de la fin du dix-neuvième siècle reste timidement dans la mouvance du style de Moniuszko. En 1866, ce dernier est chargé de cours de composition à l'Institut de Musique de Varsovie. En tout cas, un seul de ses disciples passe à la postérité, et fort modestement : Zygmunt Noskowski. Au reste, c'est moins le compositeur qui nous intéresse que le maître de Mieczyslaw Karlowicz et des membres de la future "Jeune Pologne en musique".

C'est avec lui que naît une tradition, dans le sens le plus étroit du terme. La nouveauté (Wagner, par exemple !) qui, chez Moniuszko, ne suscitait que de l'indifférence, éveille chez Noskowski raideur, méfiance ou hostilité. A travers lui Moniuszko, qui, en son temps et à sa manière, avait pu passer pour un novateur, finit par incarner un traditionalisme figé. Le disciple de Noskowski le plus ouvert à la nouveauté, Henryk Jarecki, se contente d'une carrière de chef d'orchestre et de compositeur ; son opéra "Mindowe", où il semble sinon adopter, du moins se rapprocher de certains principes du drame musical wagnérien, fait aussitôt long feu. Noskowski, au demeurant, qui enseigne la composition à l'Institut de Musique de Varsovie à partir de 1888, n'est pas un compositeur plus mauvais qu'un autre. Il est doué d'une étonnante facilité, et compose à tour de bras ; mais cet honnête artisan ne dépasse pas les frontières du métier bien appris. On dit souvent qu'il crée en Pologne, avec "Step" ("La Steppe") le poème symphonique : les Ouvertures de son maître Moniuszko ne lui avaient-elles pas tracé la voie ? Quant à son collègue de Cracovie, Wladyslaw Zelenski, ce n'est pas un élève de Moniuszko ; et si une œuvre comme "W Tatrach" ("Dans les Tatras") est un poème symphonique agréablement venu, il s'en tient, lui aussi, à un savoir-faire de routine.

Noskowski assume donc l'héritage de Moniuszko, notamment dans le domaine de la musique nationale. En 1888, il publie un article intitulé : "La marque nationale dans l'art musical". Mais le vent de nouveauté qui, au seuil du vingtième siècle, balaie les traditions de la musique européenne, ne souffle pas sur lui. Dans les années 1860, Moniuszko pouvait encore aimer Auber et priser Gounod. Trente ans après, quand Noskowski enseigne la composition, la situation de la musique a changé. Et les jeunes loups de la musique polonaise sentiront les limites de cette tradition dite nationale : un Karlowicz complètera ses études à Berlin, Szymanowski poursuivra les siennes en auto-didacte. Ils ne sont d'ailleurs pas les seuls : tous les disciples de Noskowski ont eu, à l'étranger, d'autres maîtres que lui. Mais tous n'ont pas eu les mêmes audaces : combien en sont restés à la leçon de Moniuszko telle que Noskowski la transmettait ! Qui parle encore, de nos jours, de Wertheim, de Melcer, de Pankiewicz ? Or à Berlin, par exemple, Karlowicz et Paderewski ont eu le même maître, H. Urban : ils sont loin d'avoir retiré les mêmes fruits de ses préceptes...

Ainsi naît, vers les années 1900, un malentendu qui ne fera que s'aggraver et qui, en réalité, s'enracine encore une fois dans le problème ambigu de la musique nationale. Certes la cause n'a pas changé : c'est celle de la musique polonaise, comme du temps de Chopin et de Moniuszko. Sur ce principe, tous tombent d'accord. En 1899, Noskowszki écrit dans une étude sur "L'essence des œuvres de Chopin" : "Ce ne sont pas seulement les rythmes de danse qui donnent une marque nationale à une musique, mais aussi l'atmosphère générale qui révèle les particularités spirituelles d'un peuple donné." Szymanowski le redira : il ne suffit pas d'écrire une mazurka ou une Polonaise pour écrire de la musique polonaise. Il s'agit donc moins de la fin que des moyens, et moins de l'idée même d'une musique polonaise que du contenu qu'on lui attribue.

Comment donc Moniuszko se trouve-t-il lié à cette querelle ? En 1901, Feliks Jasienski, qui voudrait voir en Pologne le même renouveau dans la musique que dans la littérature, écrit : "On parle beaucoup chez nous, on écrit même beaucoup sur la musique polonaise. Or une telle musique n'existe pas, pas plus que n'existent des arts plastiques polonais... En musique nous nous imposons au monde par un seul nom : celui de Chopin. Le caractère national, qui relève de l'attachement à une terre, est pour les génies le fondement de l'édifice, mais pas l'édifice lui-même. L'artiste doit avant tout être soi-même ; en l'étant il sera eo ipso national". On voit que Jasienski ne cite pas le nom de Moniuszko : sans doute, à ses yeux, est-il national avant d'être soi-même... Comment être soi-même quand on est un compositeur polonais du début du vingtième siècle ?

Pour Karlowicz, puis pour Szymanowski et ses collègues de la "Jeune Pologne en musique", fondée en 1905, la réponse est simple : en s'inspirant de ce qui se passe dans les autres pays, on hissera la musique polonaise à un niveau européen. Et de fait, leurs œuvres de cette époque sont profondément marquées par celui qui devient vite leur modèle : Richard Strauss. Il bouleverse toutes leurs notions de l'harmonie, de l'orchestration, de la forme... Le Bartok de "Kossuth" subit aussi cette influence. Mais ce sont là autant de questions qui ne tourmentaient pas Moniuszko ! Les novateurs ont une position très nette : si l'on se contente de suivre ses traces à travers Noskowski, la création d'une école nationale digne de ce nom relèvera de la pure utopie. D'ailleurs, pour Karlowicz, l'école de Noskowski "est facile à reconnaître, à son manque

de bases solides dans la forme, et aussi à la maladresse avec laquelle ses élèves tâchent d'exploiter et d'utiliser les thèmes, même les mieux conçus".

Mais les conservateurs ne désarment pas. Lorsque la "Jeune Pologne en musique" donne son premier concert à Varsovie, le 6 février 1906, les critiques saluent une renaissance de la musique polonaise... ou déplorent que des jeunes gens aussi doués soient allés perdre en Allemagne ce qu'ils avaient d'authentiquement polonais. Or ils croient bientôt avoir trouvé leur homme. En effet, à l'issue d'un concert du 20 avril, au cours duquel un certain Feliks Nowowiejski dirige ses œuvres pour la première fois, beaucoup éprouvent un profond soulagement : voilà enfin un jeune compositeur (il est né en 1877) qui n'imite pas les bizarreries des avant-gardes douteuses, qui ne s'inspire pas de Strauss, ni des "hystériques musiciens français", qui sent bon son pays natal ! Pour Poliński, le redoutable critique, Nowowiejski est le vrai successeur de Chopin et de Moniuszko : sa science est allemande, soit, mais son esprit est resté polonais. Un an plus tard, le 19 avril 1907, la "Jeune Pologne en musique" donne son deuxième concert, et Poliński de s'écrier : "Quelle est cette Pologne, qui ne sert pas sa patrie comme l'ont servie Moniuszko et Chopin, mais qui est servilement à la botte d'un compositeur allemand éphémère, et qui propage les idées d'une clique de musiciens !" Le groupe n'est donc qu'un ramassis de mauvais Polonais traîtres à leur patrie : l'association n'a-t-elle pas été créée à Berlin, et dans le but de faire connaître la musique polonaise... à l'étranger ? Moniuszko et Chopin se trouvent ainsi encore une fois associés pour les besoins de la cause. Et, comme auparavant, plus peut-être à cause de ce qu'ils sont censés représenter qu'à cause de leur musique elle-même. Qu'en aurait donc pensé le modeste Moniuszko, lui qui était si conscient du génie écrasant de Chopin qu'il admirait tant ?

Il faut attendre Karol Szymanowski pour que chacun retrouve sa vraie place, pour que soit mis un terme à une conception erronée du romantisme, et à cette méconnaissance de la modernité révolutionnaire de Chopin. C'est lui qui montre enfin dans quelle mesure un fossé sépare Moniuszko et Chopin. Sur ce dernier Szymanowski a beaucoup écrit, mais il n'a rien laissé sur Moniuszko en particulier : pour lui, définir l'un, c'est définir l'autre. Car l'un est le contraire de l'autre. Si, dans les divers écrits de Szymanowski sur la musique, il est, çà et là, question de Moniuszko, dès 1920, alors qu'il vient de regagner la Pologne, il précise les choses dans un article consacré au problème de la critique musicale contemporaine en Pologne. Szymanowszki reconnaît volontiers le talent "immense" de Moniuszko, "l'espoir" de la musique polonaise de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Il pense également que Moniuszko mériterait de faire l'objet d'une monographie "détaillée et exhaustive" (il y en aura une en 1921). Pourquoi cet espoir a-t-il été trompé ? "Halka" contient "des passages entiers pleins de tension dramatique ou d'un lyrisme réellement ravissant" ; mais l'influence italienne y reste sensible, et ses opéras en général se ressentent d'une évidente faiblesse dramatique et d'une certaine naïveté.

Szymanowski va plus loin. En réalité, les lacunes de Moniuszko viennent de son "immaturité éternellement juvénile", d'une "conscience insuffisante de ses tâches et de ses buts". Il peut être parfois un excellent musicien, mais jamais un authentique créateur. Contrairement à Chopin, il n'a pas su s'élever au-dessus de sa "polonité" pour accéder à l'universalité. En Russie, un Glinka l'a fait. Moniuszko, lui, s'est cantonné dans une sorte de "hic et nunc" artistique. Voilà pourquoi, aux yeux de Szymanowski, il n'a pas fait école ; son œuvre n'a pas seulement perdu en valeur absolue, elle n'a touvé aucun écho profond dans les générations de compositeurs qui sont venues aussitôt après lui. Szymanowski déplore que l'idée d'un art national soit devenue un slogan, et non plus, comme chez Chopin, une nécessité, interne, organique, consubstantielle à l'œuvre. Ainsi un Zelenski, un Noskowski sont-ils encore inférieurs à Moniuszko. Ils ont cru "faire polonais" en accomodant l'académisme germanique avec des éléments "populaires" !

C'est donc l'héritage de Chopin que revendique Szymanowski. A travers les deux héros de la musique polonaise au dix-neuvième siècle, il cherche aussi à se situer lui-même, dans une Pologne enfin libre et indépendante, par rapport à ceux qui, de près ou de loin, restent des épigones de Moniuszko. Il n'entend pas imiter Chopin, mais s'inspirer de son exemple pour recréer, un siècle après lui, en Pologne, la musique polonaise. Car Chopin en a senti l'esprit, en a saisi l'essence ; Moniuszko n'a guère été au-delà de la lettre. Szymanowski, curieusement, rejoint ici Baudelaire, pour qui "la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable". C'est bien là, pour Szymanowski, toute la différence entre Chopin et Moniuszko : l'instant n'est pas chez lui chargé d'éternité.

Discographie sommaire

Halka (intégrale)
Muza 2441-2455 : XL 0019-0021
Chant du Monde (France) LDXA 8095-8096

Le Manoir hanté
(Plusieurs intégrales)
Muza SX 1671-1674
Rodolphe Productions (France) RP 12476-12478
Cassette RPK 22476-22478 et compact-disc

Mélodies
Rodolphe Productions RP 12424
Compact-disc RPC 32424 - Cassette RPK 22424
Teresa Zylis-Gara, sop. ; Christian Ivaldi, piano (1985)
etc.. etc...

Nouveautés dans l'Edition Musicale

Commençons par les nouveautés dans la distribution de certaines éditions. Depuis le 5 janvier dernier, la **SEDIM,** Société d'Edition et Distribution Musicale, 151-153 avenue Jean-Jaurès, 75019 Paris regroupe les services de vente des Editions Salabert et des Editions Musicales Transatlantiques. Cette nouvelle société diffuse donc tout ce qui était diffusé auparavant par les deux maisons : **Jobert, Ricordi, Salabert, Société Française de Musicologie, Transatlantiques,** les logiciels musicaux **Logimus, Berben, Donemus, Henn, United Music Publishers.** C'est dire l'importance du catalogue ainsi réuni. C'est donc à cette société que vos fournisseurs de musique devront désormais s'adresser pour toutes ces éditions..

L'ouvrage : "Développement de l'écoute par les Dictées Musicales" dont il a été rendu compte dans de précédents numéros, doit être désormais directement commandé à son auteur, **M. Klein,** Association Artistique à Siros, Cedex 17, 64230 Lescar.

PEDAGOGIE - FORMATION MUSICALE

Pas à pas en solfège et rythme par la flûte à bec soprano. **Pierre Lotte.** Editions **J.M. Fuzeau.**

L'auteur vise dans cet ouvrage les Cours Moyens et Collèges ainsi que les débutants adultes. Ayant moi-même pratiqué l'initiation à la musique par la flûte à bec dans le cadre d'une maison de Jeunes, j'ai beaucoup apprécié le sérieux et le bon sens de cet ouvrage qui permet une véritable initiation au solfège et à la flûte à bec sans compromissions et sans pédanterie. A quelque niveau d'initiation qu'on se situe, il n'y aura rien à modifier si l'on veut accéder à un niveau supérieur d'instrument. J'ai noté en particulier la présence dès le départ de plusieurs doigtés pour la même note. Certains verront là une source de complication. En fait, c'est au contraire indispensable à plusieurs points de vue : cela évite de fixer un signe et un doigté au détriment du lien entre une note et un son, cela favorise l'initiative de l'élève puisqu'il va lui falloir choisir son doigté en fonction, de ce qui précède et de ce qui suit, et du résultat à obtenir, enfin, et c'est le but premier, cela permet en définitive de faire vraiment de la musique, de respecter un phrasé, bref d'interprèter. Cela dit, chaque étape, depuis les tous débuts, est minutieusement décrite et détaillée, tant en solfège qu'en flûte. Quant au répertoire d'exercices proposé, il comporte des pièces très diverses tant du folklore que du répertoire classique ou moderne et constituera en même temps une initiation vivante à l'histoire de la musique. Un aide-mémoire succint mais fort bien fait, permet d'ailleurs aux élèves de restituer les compositeurs et leurs œuvres dans l'histoire générale. Bref, un ouvrage qui devrait devenir un précieux instrument pour une éducation musicale dans le cadre de l'Ecole.

Un deuxième volume : *Pas à pas... La flûte alto* vient compléter le premier dans le même esprit et avec la même efficacité. Chaque volume contient également des indications de répertoire notamment en ce qui concerne la musique d'ensemble.

Dans mon beau jardin Chants traditionnels harmonisés à deux voix égales. **Charles Henri Bonnet.** Ed. **J.M. Fuzeau.**

Un excellent recueil pour enfants déjà un peu exercés avec un répertoire qui, pour être traditionnel, n'est ni très connu (il ne s'agit pas de chansons "enfantines"), ni archéologique. Ceux qui s'essayent à faire chanter des enfants savent combien il est difficile de trouver un répertoire adapté. Ce recueil constitue à mon avis une réponse.

Chantador, Jean Raffin, Christian Balandras. Ed. **J.M. Fuzeau.**

Dix harmonisations pour chorales à 2 et 3 voix égales (souvent avec piano) de chansons contemporaines. Dans une autre optique, voici un recueil qui rendra de grands services aux "chorales de jeunes de 10 à 17 ans.

L'auteur indique que les œuvres choisies sont particulièrement plaisantes, agréables à chanter... et sans difficulté technique importante". Quelques titres : *Les Comédiens, Les Grands Boulevards* (avec piano), *Un homme et une femme* (chabadabada...). Les harmonisations sont bien faites. Un travail fort utile pour nos chorales d'adolescents, si on aime ce répertoire.

Girandolles. *Pour jouer et chanter, ou flûte en do.* **Pierre Picard.** Ed. Zurfluh.

Des pièces simples à deux parties, populaires ou de style populaire pour tous usages. Outil de travail sans prétention mais qui pourra rendre des services dans des contextes très divers (école, petite chorale débutante d'enfants...).

PIANO

Variations Italiennes. *Quatre interludes pour le piano,* **Adrienne Clostre,** Ed. **Choudens.**

Dans un langage et un traitement de l'instrument résolument contemporains, Adrienne Clostre brosse quatre tableaux contrastés : Serenata, Notturne, Tarentella,,,, Il Mazzolin di Fiori. Une œuvre à la fois violente et très romantique.

VIOLON ET PIANO

SONATA for violin and piano. Rudolph **Escher** Ed. **Donemus.** Dist. Transatlantiques. (**SEDIM**).

Cette œuvre écrite en 1950 s'inscrit dans la grande tradition des sonates romantiques, non pas par le langage, mais par le souffle, la véhémence du discours, le caractère lyrique et passionné de l'œuvre. Le piano est traîté de manière quasi orchestrale.

COR

Trois œuvres de **Georges Barboteu** aux éditions **Choudens : Saisons,** quatre pièces pour cor et piano. **Sologne,** pièce concertante pour quatre cors, **Formule 6,** pour sextuor de cors.

Georges Barboteu continue d'enrichir le répertoire de l'instrument dont il est le maître incontesté. Les quatre pièces des "**Saisons**" sont graduées et vont du cours préparatoire au Cours supérieur 2.

QUATUOR A CORDES

QUARTETTO IV op. 66 per archi. **Sergio Prodigo.** Ed. **Berben (SEDIM).**

Une œuvre courte (dix minutes) mais dense, profondément lyrique. On ne peut s'empêcher d'évoquer Debussy, même si le langage harmonique est bien sûr profondément différent.

ORGUE

Evocation de Louis Vierne *aux Grandes Orgues de Notre Dame de Paris,* pour Grand Orgue. **Eugène Reuschel.** Ed. **Lemoine.**

Trois parties :
1) La rosace ensoleillée scintille de mille feux colorés au dessus du Grand Orgue d'où jaillissent ses somptueuses sonorités.
2) Son âme d'artiste chante l'espoir de sa délivrance des ténèbres.
3) La lumière géniale luit dans ses yeux d'aveugle.

Evocation, hommage : toute l'œuvre tient dans ces deux mots.

HARPE

Once upon a time (Il était une fois...) **Tona Scherchen-Hsiao.** Ed. **Amphion.**

Une œuvre qui fait appel à toutes les techniques contemporaines appliquées à la harpe.

Airs et danses de la Renaissance pour harpe celtique. Elena **Polonska** Ed. Transatlantiques (**SEDIM**).

Nous retrouvons bien sûr Claude Gervaise et des airs connus, mais bien d'autres aussi, fort bien adaptés à la harpe celtique par Elena Polonska.

GUITARE

Notes sur la guitare. Robert J. Vidal. Editions musicales **Transatlantiques (SEDIM).**

De notes sur des portées, point. Mais des réflexions inspirées à l'auteur par sa participation à de nombreux concours internationaux comme juré. "Cette cueillette d'avis, de conseils, d'avertissements, est destinée à tous les guitaristes qui désirent s'engager dans le professionalisme." L'ouvrage est préfacé par Andrès Segovia.

Pas de portées non plus, mais beaucoup de notes, et fort belles à entendre dans le disque de **Geneviève Chanut : Musique Française pour guitare, Disques REM Editions,** 4 rue Ste-Marie-des-Terreaux, 69001 Lyon - Tél. : 78.30.05.71. D'albert Roussel à Jean-Jacques Werner, en passant par Poulenc, Jolivet, Sauguet et Casterède, autant, je l'avoue, pour moi de découvertes et d'enchantements. Robert J. Vidal prétend, dans l'ouvrage présenté plus haut que "La guitare possède un enchantement propre si grand qu'elle supplée presque toujours à l'imperfection de son servant". Je le trouve bien optimiste. la guitare médiocre m'endort. Aucun risque de ce genre avec Geneviève Chanut dont l'instrument vibre, vit et chante, soutenant constamment l'intérêt et l'émotion dans ces pièces de caractère si divers.

Daniel Blackstone

Editions Bèrben, distribution **Editions Transatlantiques (SEDIM).**

Tres en raya de **Antonio Ruiz-Pipo.**

Il s'agit d'un concertino pour guitare et cordes, présenté ici en réduction guitare et piano. Œuvre assez courte et techniquement abordable, dans un langage contemporain.

Quatre préludes de **Pierre Ancelin.**

Dédiés à Vladimir Mikulka, qui a réalisé les doigtés.

Adios Nonino pour guitare seule et **Tango suite** pour 2 guitares de **Astor Piazolla.**

Astor Piazolla n'est pas un musicien classique ; c'est un bandonéoniste argentin, l'un des pères du style "Tango nuevo". Sa musique est d'inspiration populaire, mais intégre des éléments de la musique du XXe siècle et du jazz.

Sonates 11 et 12 de **Sergio Prodigo.**

La sonate 11 est écrite pour guitare seule, la sonate 12 (éligie nocturne) pour flûte et guitare.

Elegy de **Douglas Jamieson**

Pièce de caractère intimiste, dans un langage rappelant Britten.

Dos piezas cortas pour 2 guitares de **Ernesto Cordero.**

Cancio et *Punto cubano*. Inspiration populaire et style néo-classique.

Plainte élégiaque et **Rêverie** de **Mauro Iiriti.**

Deux courtes pièces de niveau élémentaire dans un langage harmonique très conventionnel.

Askok de **Pierre Wissmer.**

Pour flûte à bec alto ou flûte traversière et guitare.

Quatre sonates op. 14, 15b, 22 et 25 de **Fernando Sor.**

Ces sonates, malgré certaines longueurs, recèlent des trésors cachés qui nous confirment que Sor était un des plus grands compositeurs guitaristes de son temps.

Editions Transatlantiques (SEDIM).

Ecole élémentaire de la guitare de **Francisco Herrera.**

Recueil d'exercices et d'études dont 95 pour 100 sont de l'auteur. L'enseignement traditionnel tel qu'on le pratiquait il y a 25 ans.

Voyage pour un guitare de **Philippe Drogoz.**

Triptyque évoquant les styles musicaux de Maghreb, de l'Espagne et de l'Inde. Une préparation spéciale de l'instrument est nécessaire pour le 1er et le 3e mouvement (capodastre donnant un accord sol-do-ré-sol-ré-sol, puis morceaux de fil de fer autour des cordes graves imitant la sonorité du sitar ou du tampura). Une belle pièce de concert.

Grand Solo op. 14 de **Fernando Sor** (arrangement : D. Aguado).

Publié également chez Berben (voir plus haut). Aguado était un contemporain et ami de Sor. Nul ne sait ce que celui-ci pensait de l'arrangement !

Répertoire pédagogique d'**Arnaud Dumond.**

Le premier volume d'une série consacrée à l'enseignement, par le professeur et concertiste bien connu. Ce recueil rassemble 132 musiques progressives et de tous les styles : mélodies populaires de divers pays, thèmes célèbres de la musique classique, morceaux de blues et de folk, études du répertoire classique, musiques de toutes les époques. Sans doute la plus ouverte de toutes les méthodes actuelles, et aussi la moins contraignante pour le professeur et pour l'élève. L'auteur y met en pratique quelques principes qui lui sont chers. Citons sa préface :

"L'écueil principal de la pédagogie est sans doute de faire passer l'exception avant la règle, de former des mains en vue de prouesses rares ou de positions particulières alors même que les bases d'une pratique stable et aisée ne sont pas assurées... Je me suis donc efforcé d'aller à ce que je crois l'essentiel : amener en quelques années l'apprenti guitariste à une relative autonomie de lecture, de jeu et d'expérience de l'expression des styles au moyen d'une technique simple mais sûre."

Une méthode qui va s'imposer d'emblée comme un grand classique de la littérature pédagogique.

25 arrangements avec tablatures pour guitare d'**Eric Sida.**

Ce recueil tente de jeter un pont entre les guitaristes "classiques" et les autres... D'abord par le fait qu'il est écrit à la fois en notes et en tablature, ce qui est une aubaine pour les non-lecteurs (qui sont au demeurant de plus en plus rares), ensuite par le répertoire proposé : citons par exemple *The Entertainer* de Scott Joplin, *Guitar Boogie* d'Arthur Smith, *Nuages* de Django Reinhart, *Take Five* de Paul Desmond, ainsi que des airs de Luis Bonfa, Semenzato, Georges Brassens, Edith Piaf, les Beatles... Beau mélange ! A recommander à tous ceux qui estiment à tort ou à raison que la connaissance des genres "mineurs" (ou présumés tels) peut être profitable à ceux qui se consacrent aux genres "majeurs", et que quelques bons arrangements de jolis thèmes valent mieux parfois que des compositions prétendument originales.

Editions Henry Lemoine :

Le répertoire du guitariste volume 1 de **Yvon Rivoal.**

Faisant suite aux carnets et aux déchiffrages du même auteur, ce répertoire couvre la période du XVI[e] au XX[e] siècle. Plus traditionnel et plus sage dans sa conception que le recueil d'Arnaud Dumond, il comporte néanmoins un grand nombre de notes et d'explications techniques qui faciliteront le travail des élèves. Chose utile également, une ou deux lignes de biographie pour chaque auteur figurent en début d'ouvrage.

Six pièces pour guitare de **Milan Tesar**

Ensemble de petits morceaux inspirés du jazz, révisés et doigtés par Vladimir Mikulka.

Trois Toadas brésiliennes de **Celso Machado**

Pièces faciles. Niveau élémentaire.

Tango en skaï de **Roland Dyens**

Pièce amusante et assez courte, mais difficile.

Histoire du Tango pour flûte et guitare de **Astor Piazolla.**

En 4 mouvements : Bordel 1900, Café 1930, Night-Club 1960, Concert d'aujourd'hui.

Editions J.M. Fuzeau.

Duos pour guitare en 5 volumes : transcriptions de **Gérard Reyne** et de **Marc et Eric Franceries.**

Volume 1 : Bach, Respighi, Debussy, Frescobaldi ;
Volume 2 : Couperin, Debussy ;
Volume 3 : Albeniz, Granados, De Falla ;
Volume 4 : Bach ;
Volume 5 : Rameau, Destouches, Forqueray, Dandrieu.

Cette collection, d'un niveau technique assez élevé, est destinée aux élèves de niveau moyen et supérieur, ainsi qu'aux professionnels. Les transcriptions, fidèles et bien réalisées, sont imprimées uniquement en parties séparées. Cette présentation est commode pour le concert (moins de "tournes"), mais pas pour le travail.

Editions Salabert.

Cinco Mensajes para Cuatro Amigos de **Roque Cordero.**

Pièces pour guitare seule, dédiées à Alirio Diaz, Miguel Alcazar, Ana Maria Rosado et Ernesto Bitetti.

Dix sonates pour 2 guitares de **Doménico Scarlatti,** transcrites et doigtées par Oscar Caceres (2[e] volume).

Aussi bien réalisé que le premier, avec des doigtés très complets. A l'inverse des volumes de J.M. Fuzeau, seul le conducteur est présenté. Attention aux "tournes" !

Editions Alphonse Leduc.

Francis Kleynjans : 2 "Thé dansant" pour guitare et **Concerto n° 1** en sol majeur pour guitare et orchestre à cordes.

Le concerto comporte 3 mouvements, hommages respectifs à Frédéric Chopin, Gustav Mahler et Giuseppe Verdi.

Jean-Pierre Chauvineau

PETITES ANNONCES

30 F la ligne de 40 signes et espaces pour deux parutions.

- **A VENDRE,** alto (39 cm) école autrichienne, fin XIX[e] siècle. Prix : 15000 F. Tél. : 43.73.07.61 (après 20 heures).
- **"LUG. MIZAËL"** (anc. élève H. Challan). Compositions DONT CHORALES ET SCOLAIRES. Harmonie souvent modale et originale. J'offre 4 exemplaires format photocopie. Aucun droit d'auteur.
  D. Caux, Le Fontenioux, 79450 St Aubin le Cloud.
- **Demande d'emploi.**
  Jeune, Français, licencié en Musicologie, cherche emploi : Agences, Disquaires, Editions, Médias, toutes propositions... parle plusieurs langues. Tél. : (16-1) 39.64.98.10.

bibliographie

• **Publications de l'Institut de Pédagogie Musicale** (IPM). Cité de la Musique. 211, avenue Jean-Jaurès, 75019 Paris.

L'IPM publie trois séries de documents intitulées : "Outils pédagogiques", "Actes et démarches", "Directions et programmes".

Dans la série "Outils pédagogiques", vient de paraître *Pédagogie fondamentale : repères bibliographiques à l'intention des musiciens et des danseurs enseignants* (103 pages, 30 F), sous la direction de Jean-Claude Lartigot. Il s'agit ici de l'analyse de quelque cent vingt ouvrages qui ont été regroupés autour de cinq thèmes principaux : les appports des sciences humaines à l'art d'enseigner (psychologie de l'enfant et de l'adolescent ; psychosociologie de la classe, du groupe ; psychanalyse ; sociologie de l'éducation ; ouvrages de réflexion générale) ; les grands courants de la pédagogie au XX[e] siècle ; la musique (réflexions sur la musique ; la perception, le plaisir, l'économie, la sociologie, le corps, l'enseignement) ; le chant, la voix, le chant choral ; la danse.
Sont exclus de ce document : les ouvrages de pédagogie trop anciens (la plupart des ouvrages commentés ont été publiés au XX[e] siècle), ainsi que les ouvrages de didactique (méthodes instrumentales, par exemple). Cette publication rendra les plus grands services à tous ceux, étudiants ou praticiens, que la pédagogie musicale "interpelle".

Dans la même série "Outils pédagogiques", l'IPM et le CNSM de Lyon publient *Pour une pédagogie de l'écriture : l'écriture vocale et instrumentale à partir du folklore ; sources vivantes et fonctionnelles* (132 pages, 30 F). Cette brochure, rédigée par Christian Accaoui, rend compte d'une démarche pédagogique entreprise, dans le cadre de la classe d'écriture du CNSM de Lyon, par Raffi Ourgandjian — démarche qui s'inscrit dans la perspective d'une pédagogie globale de l'écriture.
Trois chapitres d'inégale importance constituent ce document : le premier est une brève introduction au chant populaire ; le second énonce les principes méthodologiques utilisés et montre leur application directe à un chant du Périgord, *La ville de Sarlat ;* le troisième chapitre — de loin le plus développé — élargit les applications pédagogiques aux folklores de la Hongrie, de la France, du Pérou, ainsi qu'à une étude de la "Polyphonie en écho" chez Stravinski — aspect largement méconnu de l'écriture de ce compositeur. De très nombreux exemples musicaux illustrent le propos.

Dans la série "Directions et programmes" cette fois, l'IPM publie *Pédagogies de l'écriture* (271 pages, 60 F), ouvrage qui réunit, sous la direction de Gérard Geay, diverses études de : Jacques Feuillie (L'écriture musicale) ; Gérard Geay (Pour une démarche historique ou l'écriture en tant que formation musicale) ; Jean-Claude Bartsoen (Pour une réforme de l'enseignement de l'harmonie, au degré inférieur) ; Henri Pousseur (Premiers éléments d'une pédagogie alternative de l'écriture musicale) ; Raffi Ourgandjian (L'écriture, culture générale du musicien).
En fascicule séparé, sont offerts *3 × 7 canons* instrumentaux et/ou vocaux, de Henri Pousseur.
En conformité avec les buts que s'est assignés l'IPM, cet ouvrage tente non pas de définir des règles ou de fixer des méthodes, mais d'ouvrir des voies — en recensant des expériences, des travaux, des découvertes.

• **Eclats/Boulez.** Sous la direction de Claude Samuel. Un volume de 144 pages, format "album" 28 × 37 cm. 110 illustrations en noir et blanc. 1986. Editions du Centre Georges Pompidou. 220 F.

"Le Seigneur vomit les tièdes". Comment l'auteur d'*Eclats* pourrait-il ne pas faire sienne cette phrase de l'Ecriture ? Impérieux besoin d'agir, caractère abrupt des jugements, férocité intacte à l'égard des "bricoleurs" ou des "maniéristes", Boulez est bien toujours Boulez...

Publié par le Centre Georges Pompidou pour le 10[e] anniversaire de l'IRCAM et de son bras séculier l'Ensemble InterContemporain, ce magnifique livre-album nous propose quinze "éclats" — territoires de la pensée —, auxquels les plus éminentes personnalités ont apporté leur concours. A ces "éclats", quinze "répons" de Pierre Boulez font écho, commentent, répliquent, interpellent...

Parmi les domaines abordés, citons : la pédagogie, l'interprétation et la création musicales ; l'avenir des nouvelles technoligies ; l'innovation dans les domaines dramaturgique et chorégraphique, dans la peinture, la littérature ; les problèmes de l'"amateurisme" ; l'ethnomusicologie ; la graphologie... Parmi les principaux intervenants, citons : O. Messiaen, J.F. Lyotard, P. Chéreau, M. Béjart, C. Hellfer, J. Maheu, S. Arom, Y. Bonnefoy, G. Deleuze, M. Butor, F. Lesure, P. Bourdieu... Textes de Klee, Schœnberg, Kafka, Rousseau, Baudelaire, Mallarmé...

Boulez ne croit guère à la pédagogie — sinon pour l'acquisition des savoirs rudimentaires. "Les vraies découvertes se font soi-même. Il faut être autodidacte par volonté, non par hasard", estime-t-il. De là à considérer la prédation comme devant fonder toute création authentique, il n'y a qu'un pas, que l'auteur de *Pli selon Pli* franchit allègrement.
La plus parfaite adéquation entre l'idée et son expression caractérise toujours l'écriture de Boulez — qu'elle soit ou non musicale.
Par delà l'anniversaire dont elle est le prétexte, cette publication fera date. A lire absolument.

• **Collection "Que sais-je ?".** Presses Universitaires de France.

Bon an, mal an, la fameuse collection "Que sais-je ?" continue à s'enrichir de nouvelles monographies consacrées à la musique. Après le *Richard Wagner et la "Tétralogie"* de Jean-Claude Berton, dont nous avions rendu compte en son temps, ont été publiés coup sur coup un *J.-S. Bach et l'orgue* de Georges Guillard, *Le quatuor* de Sylvette Milliot et *La musique anglaise* d'Henry de Rouville.

La musique anglaise, d'Henry de Rouville est un excellent *digest* d'une Histoire musicale millénaire — étonnamment riche et cependant fort mal connue en France. De l'éclosion de la monodie sacrée au VII[e] siècle dans le Kent, des réalisations contemporaines d'un Brian Ferneyhough, de l'apostolat punk, nous ne pourrons plus rien ignorer... Un appendice consacré à "Shakespeare et le musique", ainsi qu'un glossaire, complètent utilement cette étude.

Signalons aussi, dans la même collection, la parution d'un volume intitulé : *Le mécénat,* de Guy de Brébisson, qui fait le point sur toutes les formes de mécénat contemporain — mécénat institutionnel, *sponsoring,* mais aussi bénévolat individuel. Sait-on, par exemple, que l'on peut dénombrer en France plus de quatre millions de "volontaires" qui, pour la plupart, œuvrent au sein d'associations ? Que l'estimation financière de ce volontariat représente cinq fois (!) le budget du ministère de la Culture en 1986 ?

• Jean-Paul DESPINS. **Le cerveau et la musique.** Préface de Jean-Jacques Nattiez. Collection Musique/Passé/Présent, dirigée par Pierre Boulez. Editions Christian Bourgois. 147 pages. 70 F.

Pourquoi y a-t-il si peu de femmes dans les domaines de la composition musicale et de la recherche fondamentale en mathématique ? On l'explique généralement par le caractère abstrait — totalement détaché du réel — de ces disciplines.
Jean-Paul Despins, professeur d'Education musicale à l'université Laval de Québec et neuro-psychologue, va plus loin : dans le débat sur l'inné et l'acquis, le naturel et le culturel, il opte résolument pou" l'explication biologique, organiciste ; c'est ainsi qu'il voit dans la spécialisation hémisphérique, dans la latéralisation de la fonction cérébrale selon le sexe, l'origine des différences de comportement à l'égard de la musique.

L'auteur met en lumière combien, dans l'enseignement de la musique, les stratégies déployées sont inadaptées aux différents degrés de maturation des hémisphères du cerveau, chez les garçons et chez les filles. Inadaptées, car ne prenant pas suffisamment en compte la plus grande précocité du développement de l'hémisphère gauche — analytique, logicien — chez les filles ; de l'hémisphère droit — synthétique, intuitif — chez les garçons. Au passage, l'auteur met ainsi à mal un certain nombre d'idées reçues. Sans pour autant nier l'importance décisive des conditionnements sociaux-culturels...

Cette "synthèse des découvertes, récentes sur le fonctionnement du cerveau dans les différentes formes d'activité musicale" fera probablement grincer quelques dents. Elle n'en permet pas moins une nouvelle appréhension du fait musical.
Regrettons simplement le caractère répétitif, redonnant, voire incantatoire de l'argumentation.

• Eveline ANDRÉANI. **Facteurs de métamorphose des systèmes musicaux.** 50 pages. Presses Universitaires de Paris VIII. Adressez les commandes à : Imprimerie F. Paillart, B.P. 109, 80103 Abbeville Cedex.

"Il apparaît clairement que chaque forme de pouvoir qui s'instaure organise, plus ou moins *directement* aussi, un système musical", pose dès l'abord Eveline Andréani. Par un certain ordre musical, il s'agirait donc de renforcer une idéologie, un projet de société...
Pourquoi les systèmes musicaux sont-ils nécessaires aux pouvoirs ? Comment sont-ils élaborés ? Peut-on dégager des constantes ? Telles sont les questions auxquelles l'auteur de l'*Anti-traité d'Harmonie* s'efforce, dans un premier temps de répondre — fondant son analyse sur un parallèle entre *La République* de Platon et les écrits de Zarlino, sur l'exemple du nouvel ordre politique et culturel institué par Grégoire I et ses successeurs, sur l'essor étonnant des musiques populaires improvisées au Quattrocento, avant l'éclosion de l'aristocratique madrigal.

La seconde partie de l'essai est consacrée à un "éloge de la transgression", en tant que facteur de métamorphose des systèmes musicaux. Transgression par le chromatisme et l'enharmonie — "structures molles", à partir desquelles le système tonal, se déformant à l'excès, finira par se dissoudre tout à fait à la fin du XIX[e] siècle... Transgressions portant sur les formes, le timbre vocal, le temps musical...

L'intérêt majeur de cette étude réside dans la constante mise en perspective historique, politique et philosophique d'un thème par ailleurs fort original.

Francis Cousté

AVIS ADMINISTRATIFS

■ Concours national de scénario de logiciels à usage éducatif. (B.O. nº 7, extrait).

Le concours s'adresse aux seuls enseignants, personnes physiques, exerçant leur activité à titre principal dans un lycée, un collège ou une école, publics ou privés sous contrat.

La propriété du scénario présenté dans le cadre du présent concours restera acquise au candidat quelle que soit l'issue du concours. Il pourra l'utiliser à son gré, le développer, le faire éditer.

La date limite des envois est fixée au 31 mai 1987. Les résultats seront proclamés le 15 octobre 1987.

Outre le label, le Ministère accordera des prix en nature aux auteurs des scénarios primés.

Objet du concours

Les candidats devront remettre un scénario d'application pédagogique de l'informatique destiné à des élèves et à leurs professeurs travaillant avec des micro-ordinateurs ou des réseaux de micro-ordinateurs.

Les scénarios devront faciliter la génération ultérieure de produits devant permettre :

— *aux enseignants* d'élaborer des applications diversifiées adaptées à leurs besoins spécifiques dans des domaines variés ;

— *aux élèves* d'être en situations de recherche et d'expérimentation.

Dans tous les cas, ils permettront d'offrir à l'utilisateur la possibilité d'intervenir sur les contenus et sur la structure en y insérant ses propres données ou énoncés.

Dans toutes les disciplines, deux démarches seront développées :

— la simulation qui permet la mise en situation ;

— l'accès à l'information et au savoir, par exemple sous forme de bases de données.

Les scénarios devront être novateurs, et permettre d'exploiter pleinement les caractéristiques et fonctionnalités des matériels existants dans les établissements scolaires.

Education musicale

Objectifs généraux

— Provoquer puis développer une curiosité pour le son : par les moyens qu'offre la synthèse contrôlée par ordinateur, développer l'écoute et l'analyse fine des phénomènes sonores.

Inciter à l'invention et à la création : par l'utilisation de logiciels adéquats, comportant par exemple des macroprimitives musique, s'exercer au "modelage" de sons ou de formes, à la manipulation et à l'organisation d'ensembles sonores.

— Affiner l'écoute par un travail autour d'œuvres existantes :

• interprétation (modélisation du jeu) ;

• pouvoir réaliser des expériences dans un univers musical donné et toutes sortes de manipulations (compositions par "couches", modification des éléments du discours musical en temps réel).

— Donner de nouvelles possibilités de travail autonome dans plusieurs domaines d'apprentissage.

A l'aide des logiciels, donner aux élèves la possibilité d'élaborer leur propre comportement musical par rapport aux musiques du passé, et par rapport à celles du présent.

Types de logiciels répondant aux besoins de la discipline

En priorité :

— Logiciels "ouverts" de type procédural (exemple : Logo ou Lisp) permettant le contrôle d'un synthétiseur MIDI, enrichis de couches supplémentaires permettant de programmer facilement de multiples expériences sonores (enchaîner ou superposer des sons, des suites des sons, des masses sonores d'entre elles), et à chaque moment pouvoir entendre le résultat (travail "pas à pas"), voire l'utiliser et le reprendre dans un autre contexte (enregistrement, mixages, etc.) ;

— Logiciels de pilotage en temps réel : conduite temporelle du son, contrôle du phasé (vie musicale du son) ;

— Logiciels d'interfaçage :

• liaison permettant l'envoi des codes spécifiques (exemple MIDI) au synthétiseur à partir de différents langages permettant l'enregistrement de données entrées au clavier musique, et le pilotage du synthétiseur.

— Logiciels permettant l'utilisation de capteurs de tous ordres permettant, par gestes, de déclencher des séquences sonores préétablies, ou d'influencer le type de discours musical produit par le moyen de l'ordinateur :

• clavier sensible à la vitesse (vélocité) utilisable pour d'autres paramètres que l'intensité ;

• autres types de capteurs gestuels, si possible programmables.

— Banque de données de sons, de "macroprimitives" supplémentaires dans un langage donné, de composition achevées, modifiables, à terminer, à compléter.

D'autre part :

— Logiciels permettant :

• l'entraînement à la lecture rapide ;
• l'entraînement à l'audition ;
• l'entraînement à la mémorisation d'éléments mélodiques, rythmiques ou associés ;
• la gestion de données relatives à la théorie, à l'histoire, à l'histoire des arts, à l'acoustique, etc.

"S'il est souhaitable que ces logiciels soient réalisés et diffusés par ceux dont c'est le métier, il convient en revanche de s'appuyer sur la compétence et le savoir-faire des enseignants, professeurs et instituteurs, pour en définir le contenu".

Le ministre de l'E.N.,
R. Monory

■ Programme limitatif du Brevet élémentaire pour 1987

Le programme limitatif sur lequel porteront en 1987 les épreuves du brevet élémentaire est fixé ainsi qu'il suit :

VI. Musique

Liste des chants imposés :

1) Rouget de Lisle : *La Marseillaise* (1er couplet - version officielle).

2) R. Schumann : *Le Jasmin* (50 mélodies, Editions Durand).

Avril 87 –

3) G. Auric : *Chanson de Gervaise* (Livre d'or de la chanson française, Tome 3, Editions ouvrières).
4) J. Ferrat : *Nuit et brouillard.*
5) J. Douai : *Son visage.*

■ **Baccalauréat F11. Œuvres au choix, option instrument et option danse.**

Le B.O. nº 7 du 19 février 1987 porte la liste des morceaux au choix pour baccalauréat technicien musique ; nous conseillons à nos lecteurs interéssés de se procurer dans leur établissement ce B.O. que nous ne pouvons reproduire par manque de place.

LES CENTRES DE FORMATION

Les centres de formation de musiciens intervenant à l'école élémentaire et préélémentaire, créés par le Ministère de la Culture et celui de l'Education Nationale, proposent à des musiciens professionnels ou à des étudiants en musique une formation spécifique, à la fois musicale, pédagogique et générale, leur permettant de travailler dans le cadre de l'école en collaboration avec les instituteurs.

Les candidats doivent posséder un niveau d'études générales correspondant au D.E.U.G. ou plus généralement à deux années après le baccalauréat et un niveau d'études musicales correspondant au diplôme de fin d'études des écoles de musique contrôlées par l'Etat.

La sélection s'opère sur dossier ainsi que par tests musicaux et entretiens, il est cependant tenu le plus grand compte de l'expérience et des qualités musicales et personnelles des candidats.

La durée de la formation est de deux ans. Un diplôme d'université est décerné à l'issue des études.

Les premiers résultats de cette formation sont d'ores et déjà très encourageants. En effet, en dehors des personnels formés par ces centres, qui ont été recrutés directement par des municipalités, d'autres sont en cours de recrutement au niveau des départements et auront pour rôle d'intervenir dans les écoles préélémentaires et élémentaires dans un cadre cantonal.

De tels emplois, pris en charge par les conseils généraux, existent dans le département du Var, et donnent lieu actuellement à l'élaboration de conventions entre l'Etat et les départements de l'Isère et de la Vienne.

Des centres de formation existent dans les universités suivantes :

Aix Marseille 1, Lille III, Toulouse le Mirail, Poitiers, Lyon, Rennes II, Orsay, Tours, Strasbourg.

Les métiers de la musique

Classes des métiers de la musique

Le brevet de Technicien des Métiers de le Musique se prépare exclusivement au Lycée d'Etat de Sèvres en 3 ans (seconde, première, terminale). L'entrée dans la section nécessite d'être admis en seconde et de réussir les tests musicaux.

Tests musicaux d'entrée

- Test d'écoute sur les plans artistique et technique.
- Théorie musicale.
- Solfège chanté clé de sol, clé de fa.
- Epreuve instrumentale ou vocale (exécution d'une œuvre au choix du candidat suivie d'un déchiffrage).

Un entretien oral de culture générale complètera cette séries de tests.

Etudes

A) *Formation musicale artistique et technique*

- Histoire de la musique et analyse d'œuvres.
- Discographie comparée.
- Histoire de l'Art.
- Formation de l'oreille.
- Analyse harmonique.
- Technologie des instruments.
- Chant choral.
- Déchiffrage instrumental et vocal (l'étude de l'instrument n'est pas obligatoire et n'est pas assurée par l'établissement).
- Enregistrement en studio (prise de son, montage, mixage).

B) *Formation générale*

- Français.
- Mathématiques.
- Anglais ou Allemand.
- Physique.
- Education physique et sportive.

C) *Formation commerciale*

- Initiation économique.
- Droit (commercial, civil et d'auteurs).
- Bureautique : correspondance commerciale, dactylo, traitement de texte, classement et organisation de bureau.

D) Ces études sont enrichies d'un stage professionnel de 6 semaines au cours de la dernière année, stage effectué sous la responsabilité du lycée.

Débouchés

— Documentation (discothèques, phonothèques, bibliothèques musicales).

— Secrétariat musical.
— Régie (orchestre, théâtres lyriques).
— Métiers du son.
— Editions musicales et phonographiques.
— Organisation de concerts.
— Commerces de la musique.

Inscription :

Se mettre en relation avec l'Etablissement :
Lycée de Sèvres
21, rue du Docteur-Ledermann
92310 SEVRES
Téléphone : 46.26.60.10 postes 370/374.

Le service social peut assurer le logement des élèves chez l'habitant, faute d'internat.

L'association des anciens élèves participe au placement des élèves à l'issue des études.

MUSIQUE ET MUSICOLOGIE
(D.E.A. et DOCTORAT)

Groupe de Formation Doctorale et Continue

Ecole Normale Supérieure (Bd Jourdan), C.N.S.M. de Paris, Université de Tours, Centre d'Information et de Documentation "Recherche Musicale" du C.N.R.S.

Responsables :
Barry S. Brook, City University of New-York.
Yves Gérard, Conservatoire de Paris.
Jean-Michel Vaccaro, Université de Tours.

E.N.S. : 48, bd Jourdan, 75690 Paris Cedex 14.
Tél. : (1) 45.89.08.33, poste 205.

Le Groupe de Formation Doctorale et Continue en musique et musicologie est constitué, en collaboration, par l'Ecole Normale Supérieure (Bd Jourdan), le Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et le Département de Musique de l'Université de Tours. Il lui a été délivré, en septembre 1985, l'habilitation à délivrer le Diplôme d'Etudes Approfondies et le Doctorat en musique et musicologie, sous sceaux multiples.

Il travaille en collaboration étroite avec le Centre d'Information et de Documentation "Recherche Musicale" du C.N.R.S. (M. H. Dufourt) et avec le C.I.D. "Civilisation de la Renaissance" de l'Université de Tours.

C'est un lieu de formation par et pour la recherche musicale et musicologique où les étudiants reçoivent un enseignement spécifique et participent à des travaux collectifs :
— recherches bibliographiques en relation avec les C.I.D. du C.N.R.S. ;
— publications préparées en ateliers.

L'équipe d'enseignement associe des enseignants chercheurs et des membres d'équipes de recherche des établissements associés et des spécialistes extérieurs, français et étrangers ;

André Boucourechliev (Paris), Monique Brandily (Paris), Barry S. Brook (New-York), Marie-Noëlle Colette (Paris), Hugues Dufourt (C.N.R.S., Paris), Jean-Jacques Eigeldinger (Genève), Yves Gérard (C.N.S.M., Paris), François Lesure (B.N. Paris), Catherine Massip (B.N. Paris), Jean Mongredien (Paris), Robert Piencikovski (I.R.C.A.M. Paris), Herbert Schneider (Heidelberg, R.F.A.), Jean-Michel Vaccaro (Tours).

Conditions d'inscription des étudiants

L'autorisation d'inscription en D.E.A. et en doctorat est prononcée par le Président de l'Université sur proposition du responsable du Groupe de formation Doctorale et Continue, compte tenu du dossier du candidat et des possibilités d'accueil de la formation.

Les étudiants doivent justifier d'un diplôme de fin de deuxième cycle du niveau de la maîtrise ou d'un diplôme français ou étranger reconnu équivalent par le Directeur de l'établissement qui statue sur proposition du responsable de la Formation, après avis du Conseil scientifique, qui examinera les titres et travaux personnels des candidats.

Des auditeurs libres peuvent être exceptionnellement admis à suivre certains enseignements et ateliers. Il leur sera obligatoirement demandé une contribution personnelle aux travaux collectifs du Groupe.

Régime des études

Les enseignements sont organisés, en 1re année (D.E.A.), sous la forme de séminaires semestriels (un séminaire = 12 séances de 3 h = 36 h).

La date limite du dépôt des dossiers de pré-inscription est fixée chaque année au 15 juillet. Les dossiers sont retirés et déposés au secrétariat de l'E.N.S., Bd Jourdan.

Avis de Concours

La ville de RENNES organise deux concours sur titre en vue du recrutement d'un :
— Professeur violon, 16 heures
— Professeur trompette, 16 heures.

Postes à pourvoir à la rentrée 1987-1988.

Les candidatures seront adressées avant le 15 juin 1987 à Monsieur le Maire de Rennes : Hôtel de Ville, B.P. 26 A, 35061 RENNES CEDEX.

nOtre discOthèque

•• **Kaliwoda** "Morceau de Salon op. 228, pour hautbois et piano.
Rossini "Prélude thème et variations pour cor naturel en mi et accompagnement de piano.
Von Herzogenberg "Trio" en Ré Majeur op. 61, par l'Ensemble Musique de Salon.
Disque ERRS PR 8502.

Sous le titre Stendhal et la Musique voici trois œuvres sûrement peu enregistrées et peu connues qui plairont aux amateurs de musique d'ensemble. Elles ont en commun le lyrisme, la virtuosité et le brillant qui étaient de mise dans les salons de la fin du XIXe siècle.

La pièce de Kaliwoda et celle de Rossini séduisent par la beauté du sens mélodique et la bravoure qu'elles exigent l'une du hautbois, l'autre du cor. Celle de Heinrich von Herzogenberg équilibre de façon très brahmsienne le trio insolite hautbois, cor naturel et piano : celui-ci cessant de jouer les faire-valoir pour au contraire mener le jeu dans une œuvre en quatre mouvements très écrits. Une pochette très romantique présente brièvement les compositeurs et nous donne cinq citations de Stendhal sur la musique.

••• **Edison Denissov,** Boris Vian.
— *La vie en Rouge,* Cycle de mélodies.
— *Colin et Chloé,* Suite de l'opéra "l'Ecume des Jours".
Chœurs académiques de Lettonie, orchestre du Ministère de la Culture de l'URSS, direction Vassili Sinaiski.
Le Chant du Monde LDX 78806.

Ce disque permet de faire sa connaissance avec un certain aspect de l'œuvre de Denissov, ce compositeur soviétique de premier plan, contemporain de Boulez et de Xenakis qui se sent proche de la culture française, peintres et écrivains, autant que des compositeurs, Debussy et Boulez.

La voix traitée en un quasi forlando interrompu de grands sauts de voix dans les mélodies, retrouve un traitement mélodique traditionnel dans les passages tirés de "l'Ecume des Jours". Si le texte des mélodies ne se perd pas pour l'auditeur, la pochette manque tout de même cruellement d'un encart donnant les poèmes de B. Vian, d'autant que la Suite Symphonique tirée de l'opéra, œuvre autonome en huit épisodes, est ici donnée en version russe. Il faut puiser dans différents recueils avant de retrouver les textes des 7 mélodies, et se procurer le livret de la création à l'opéra-comique en 1986 pour suivre le compositeur dans l'univers si particulier de Vian.

• Jules MASSENET. Poème d'octobre. Poème d'avril, op. 14. Poème du souvenir. Mélodies. Bernard Kruysen, baryton. Noël, le piano. **Arion ARN 38799.**

Bernard Kruysen et Daniel Lu ressuscitent dans ce récital, avec des musicalités merveilleusement accordées quelques unes des 285 mélodies de Massenet.

Celui-ci en produisait régulièrement et rencontrait un succès immédiat. Si aucune de ces mélodies ne dépassent le genre un peu secondaire et maintenant désuet de la musique de salon, elles sont intéressantes pour ce parfum de romantisme discret, pour leurs mélodies ondoyantes et flexibles, très vocales, pour leur prosodie parfaite.

On a réunit là quelques cycles, des mélodies séparées et des poèmes dits, enchassés dans des interludes pianistiques.

Impossible à utiliser au collège, cet enregistrement aurait éveiller la curiosité des amoureux du chant français.

••• Intabolatura da levto del divino Francesco Da Milano. Paul O'Dette. **Astrée AS 101.**

Ce récital merveilleusement composé, du luthiste Paul O'Dette, mêle les pièces originales de Francesco da Milano : ricercon et fantaisies et les transcriptions pour le luth de chansons et de madrigaux. Nous trouvons ici, groupées en "suite", 27 des 124 pièces répertoriées en tablatures et réunies par le musicologue américain Arthur J. Ness.

L'enregistrement fait en 1985, nous fait découvrir un compositeur interprète de réputation internationale, que les princes se disputaient et dont nous pouvons goûter et comprendre la séduction qu'il exerçait à la cour papale.

La pochette de présentation trilingue, au commentaire savant et précis signé Jean-Michel Vaccaro, éclaire de la touche historique voulue, une musique qui n'est que rêve, vivacité et charme.

•• **Beethoven.** 3 sonates pour le piano forte. Paul Badura-Skoda. Opus 81/III. Les Adieux, opus 81 a. Astrée AS 72.
Beethoven. 4 sonates pour le piano forte. Paul Badura-Skoda. Appassionata, opus 57-opus 49/I et II. Opus 54. **Astrée AS 74.**

On sait que Beethoven en son temps fit sensation comme pianiste, par son esprit fougueux et par la véhémence explosive de sa personnalité. Intéressé par les problèmes de facture, il n'acheta jamais ses pianos : les facteurs les lui prêtaient pour recueillir ses observations.

Sa notation regorge de données dynamiques et relatives au tempo et même, occasionnellement, d'indications de pédales. A cause de la conception idéale de sa musique, il devait y avoir un certain désaccord entre sa volonté d'expression et la réalité sonore.

C'est cette réalité sonore que Paul Badura Skoda nous fait découvrir en jouant sur un instrument de 1816 de facture anglaise l'Appasionnata op. 57. Les deux brèves sonates de l'opus 49, et l'autre sonate en fa mineur méconnue et ignorée sauf lors d'intégrales. Puis, sur un instrument de 1815 de facture remémorise, le Hammerflügel de Georg Hasska : l'opus 31/III la sonatine en sol op. 79, et l'opus 81 a les Adieux.

Ces récitals si savamment composés, si amoureusement servis, présentés et commentés par Harry Halreich, mériteraient justement qu'allant jusqu'au bout de ce perfectionnisme, on n'oublie pas de présenter les piano-forte joués ici, et le pourquoi de leur choix. L'explication accompagne l'une des enregistrements, pas l'autre.

• **Franz Joseph HAYDN.** Quatre trios pour baryton, alto et violoncelle.
John Hsu, baryton ; David Miller, alto ; Fortunato Arico, violoncelle. **ASV-GAV 104.**

Les interprètes, tous trois Américains et professeurs d'université, qui ressuscitent ici quelques unes des partitions que Haydn a composé en nombre, pour le mécène amateur passionné qu'était le Prince Esterhazy, jouent des instruments aux proportions correspondantes aux normes du XVIIIe siècle. Les quatre œuvres qu'ils ont enregistrées ici, correspondent à la période romantique de Haydn et nous font connaître des sonorités sombres aux couleurs oubliées.

Le baryton peut être décrit comme une combinaison de deux instruments : une viole de gambe avec une touche élargie, derrière laquelle se trouve une harpe.

John Hsu qui joue le baryton, signe un commentaire très intéressant, qui présente à la fois l'instrument, l'instrumentiste commanditaire et les œuvres ; mais l'éditeur, en exportant ses disques, n'a pas prévu pour les amateurs d'instruments anciens, une pochette au moins trilingue et une photo de l'instrument, ce qui est dommage.

•• **RACHMANINOFF.** Concerto n° 2 pour piano. Chicago Symphony Orchestra/Fritz Reiner.
LISZT. Concerto n° 1. RCA Symphony Orchestra/Alfred Wallenstein. Artur Rubinstein. **RCA GL 85212.**

Deux œuvres où la virtuosité domine, somptueusement orchestrées, sont réunies ici. Le n° 1 en mi b de Liszt, court, en un seul mouvement, une de ses rares œuvres avec la sonate qui n'avoue pas de programme. Le n° 2 de Rachmaninoff, long, en trois mouvements, qui ne manque jamais d'émouvoir par la richesse de son expression ardente et de son intensité dramatique.

Ces deux chevaux de bataille des plus connus des pianistes de concert et du grand public, ont été enregistrés en 1956. Le repiquage de 1986 nous fait retrouver la traduction qu'en donnait Rubinstein. Celle-ci n'a pas pris une ride : la sonorité est royale, la virtuosité intelligente a un caractère d'évidence. Ce chaleureux jeune homme de 70 ans est contagieusement heureux dans ce couplage qui touchera un très large public.

Jacqueline Prat

••• **Jacques CHAILLEY.**
Messe des Anges, Messe française, Magnificat,
O vos ommes. Studio SM, 3 rue Nicolas Chuquet, 75017 Paris
Réf. 3014 53 *SM 37*. Disponible en cassette : SM-K 425.

La jonction en un même enregistrement d'une messe en latin et d'une messe en français témoigne de la vitalité de ces deux courants. Courants convergents — et non pas antagonistes, comme certains voudraient nous faire accroire...

Encore qu'elle ait été composée quelques années avant Vatican II, la *Missa brevis de Angelis* (1956) de Jacques Chailley s'inscrit parfaitement dans la mouvance conciliaire : union entre d'une part l'ensemble des fidèles exécutant le plain-chant de la Messe des Anges, d'autre part l'ensemble polyphonique.
La *Messe française,* créée en 1982 au Festival de besançon, a été depuis lors amplifiée de tropes et de cantiques, ainsi que de paraphrases pour orgue sur des chants liturgiques français.
Un *O vos ommes* "ad modum Victoriae" (1948) et le *Magnificat* (1982) complètent la face latine de ce disque.

Ces œuvres témoignent d'une virtuosité d'écriture et d'une profondeur de pensée qui n'excluent jamais la sensualité.
Excellente interprétation de l'Ensemble polyphonique d'Alsace placé sous la direction d'Erwin List (pour la face latine) et des chenestrels de Besançon dirigés par Antoine Agazzi, ainsi que de la Chorale de Baume-les-Dames dirigée par Isabelle Schiffmann (pour la face française).
Souhaitons que le catalogue phonographique de Jacques Chailley continue à s'enrichir d'enregistrements de cette qualité.

••• **Franz LISZT : Concerto pathétique** (1856, pour deux pianos). **Robert SCHUMANN : Bilder aus Osten** (1848, piano à quatre mains). Duo de piano Jacqueline et Jean-Pierre Carrière. Disques REM n° 11016 XT, 4 rue Sainte-Marie des Terreaux, 69001 Lyon.

Le *Concerto pathétique* est la version développée pour deux pianos d'un solo de concert que Liszt composa en 1849 pour un concours du Conservatoire. Ce concerto comprend cinq mouvements enchaînés : trois allégros, faisant appel à la plus étincelante virtuosité, encadrent un *Andante sostenuto* méditatif et un *Andante quasi marcia funebre* d'une impressionnante grandeur.

Bilder aus Osten (Reflets d'Orient), six impromptus de R. Schumann, ne sacrifient nullement à l'exotisme dont laisse augurer le titre. Etrangeté, peut-être, de certains climats harmoniques... Il s'agit ici des seules pièces pour piano que Schumann ait écrites pour quatre mains. Regrettons cependant que des problèmes de pressage aient contraint les éditeurs à supprimer les deuxième et cinquième impromptus.

Expression II du compositeur français André David comporte trois mouvements ; Modérément animé ; Assez lent ; Presque vif. L'extraordinaire richesse des dynamiques, la constante beauté sonore des agrégats, ainsi que — peut-être — une certaine influence poétique des itératifs américains font que l'on adhère immédiatement à un discours pourtant on ne peut plus contemporain.

Remercions les excellents pianistes Jacqueline et Jean-Pierre Carrière de nous avoir permis de découvrir des musiques trop rarement interprétées.
Très intelligemment didactique, la notice rédigée par Pierrette Germain nous apporte toutes informations souhaitables.

Francis Cousté

Informations diverses

• **TEMPO**

Magazine musical sur cassettes C 90. Musique classique, jazz, variété, musiques traditionnelles. Son support, la cassette, permet d'illustrer le propos et de le rendre vivant et explicite grâce à des plages sonores.

Tout abonné bénéficie de divers avantages : tarifs préférentiels sur plusieurs marques de cassettes ainsi que sur l'achat de disques, d'instruments de musique, de matériel HI FI, sonorisation, enregistrement, etc.

Abonnement : 120 F (6 numéros par an).

Média Muse Info 43.58.54.52 vous propose aussi un calendrier des concerts de la région parisienne.

TEMPO : B.P. 290, 75960 Paris Cedex 20.

• **Musique en SORBONNE**

Jacques Grimbert assurera la création en France de la Passion selon Saint-Marc de C. Ph. E. et J. Ch. Bach le 21 mai prochain à 20 h 45 au Grand Amphi.

Le Docteur Kummerling, Musicologue à l'Université de Cologne présentera avant le concert, son travail de recherche et de restitution de la "Markus Passion". Conférence en allemand, traduction simultanée. Entrée libre.

• **Concours International de Jeunes Chefs d'Orchestre**

Du 5 au 10 septembre dans le cadre du Festival International de Musique. ouvert au moins de trente ans.

Inscription avant le 15 mai : 2 boulevard Isenbard, 25000 BESANÇON

• **Concours International Zino Francescatti**

Du 7 au 12 septembre à Aix-en-Provence, 1er concours ouvert aux violonistes âgés de 17 à 26 ans. Premier Grand Prix : 100 000 F.
Inscription avant le 30 avril.

Renseignements : Concours Z. F., 1 avenue Pasteur, 13100 Aix-en-Provence

• **Fondation de France** Prix Honneger

"Perpétuer la mémoire du Maître en honorant des compositeurs ou musiciens dont l'œuvre ou l'activité se situe dans la ligne de l'idéal, illustré et défendu par ce grand compositeur". Tel est l'objet de ce concours dont le prix sera attribué à un compositeur d'une œuvre symphonique éditée ou non.

Renseignements : Fondation de France, 40 avenue Hoche, 75008 Paris

• **XIe Printemps de Bourges**

N'oubliez pas les dates du 17 au 25 avril. Festival de la chanson, du jazz, rock et concerts classiques avec J.C. Casadessus, J. Mercier et A. Myrat.

• **Musiques Actuelles Nice-Côte d'Azur (MANCA)**

Organisées par le CIRM de Nice, du 17 au 27 avril sous la responsabilité de Michel Redolfi, elles auront pour thème "New Riviera".

• **Fédération Nationale Associations Parents d'Elèves Conservatoires, Ecoles de Musique**

— *Orchestre FNAPEC* : Activité orchestrale réservée à de jeunes musiciens amateurs. Niveau : 3 ans d'instrument. Limite d'âge : 25 ans. Pupitres : cordes, vents, bois, percussions. Répétitions les 4 avril, 16 et 30 mai, 20 juin de 15 h à 17 h 30. 12 Place Carrée, Porte St-Eustache, 75001 Paris.

— Stages FNAPEC à la Maison des Conservatoires (Forum des Halles) les 21-22 et 23 avril.

Renseignements et Inscriptions : 9 rue Hermet, 93300 Aubervilliers.

• **SILENCES**

Thierry de la Croix, directeur de la revue "Silences" vient de créer les "Editions Michel de Maule" (distribuées par Hachette), qui publient : *"Musique en tête"*, un livre de portraits de musiciens actuels photographiés par Guy Vivien, face à des extraits de leurs manuscrits, de leurs dessins ou de textes de leur main ("Musique en tête", par Guy Vivien, 190 pages, 348 FF).

• **Ville de Massat** (Ariège)

Du 11 au 26 juillet, chant choral et technique vocale avec Jean Sourisse, Michel Piquemal sans oublier de merveilleuses randonnées pédestres.

Renseignement : A. Keller, 20 rue Marmontel, 75015 Paris.

• **Mormant** (Seine et Marne)

Le Conservatoire municipal Couperin recherche un directeur mi-temps. Pédagogie et gestion.

Renseignement : Mairie de Mormant, 77720.

• **Strasbourg**

40e Festival de Musique. Palais des Congrès (20-22-24 juin), *Le Barbier de Séville* de Rossini. Orchestre Philharmonique de Strasbourg. Chœurs de l'Opéra du Rhin.

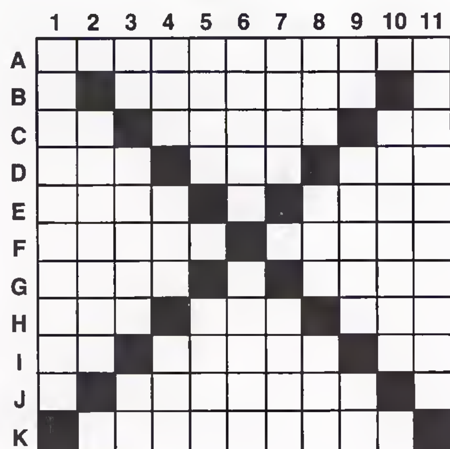
La rubrique "Musicroisés"

par **Bernard LEUTHEREAU**

Il pourrait paraître peu sérieux de voir figurer au sein de cette revue une nouvelle rubrique plus ludique, qui par certains côtés, nous ramène à nos hebdomadaires de télévision. Le mot croisé n'en demeure pas moins un puissant exercice qui, en temps que moyen, va permettre à chacun de tester, raviver, augmenter ses connaissances.

Notre règle générale consistera donc à vous présenter au sein de chaque mensuel une grille de mots-croisés qui se référera la plupart du temps au monde de la musique (compositeurs, instruments, formes, genres, histoire de la musique, mouvements artistiques, interprètes, chefs d'orchestre, etc...). Ainsi chacun pourra-t-il, s'il le désire, s'adonner à ce loisir non avilissant, qui, au-delà de son apparence de jeu, aura un rôle formateur...

Que tout le monde se rassure ! Cette haute pratique spirituelle n'entraîne aucune conséquence néfaste sur le développement harmonieux du corps et de l'esprit. Elle serait même recommandée des médecins !



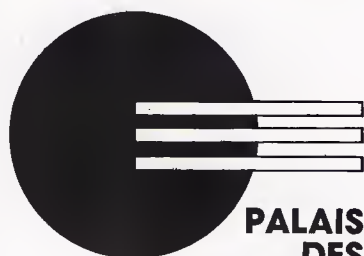
Horizontalement :

- **A.** Les Fêtes d'Hébé.
- **B.** Compositeur allemand du XIXe, premier chef d'orchestre de l'Opéra Impérial de Vienne.
- **C.** La tienne. Nom latin de la constellation du signe zodiacal de Bach. Devient révolutionnaire avant "ira".
- **D.** Il brait. Grecque. Flûte alors !
- **E.** Observer. Ville majeure pour les mineurs.
- **F.** Galantes. Compositeur napolitain contemporain de Vivaldi.
- **G.** Prince troyen qui a inspiré Purcell. Déesse asiatique.
- **H.** Celle de Debussy n'est pas toujours calme. Comté annexé par la France en 1766. Queue de piano.
- **I.** Infinitif. Mise au point par Arnold Schönberg. Conditionnel musical.
- **J.** Plaintive.
- **K.** Sans elle, son Groupe était voué à la quinte.

Verticalement :

1. Phénomène de production de partiel à l'octave de la fondamentale.
2. Réciter de manière monotone.
3. Préposition. Le canard de "Pierre et le Loup" en était sûrement un ! Diva naissante.
4. Vallée envahie par la mer. Brame. Ton général de la 40e symphonie de Mozart.
5. Port d'Israël. Physicien anglais spécialisé notamment en physiologie vocale.
6. Cet italien écrivit le livret de "Falstaff". Ornée.
7. Trouve sa raison d'être dans la musique aléatoire. Abréviation de Rinforzando.
8. Fatigué. Exécuta un legato. Vivaldi l'a brillamment mis en musique.
9. Mesure chinoise. Maître de chapelle et compositeur italien (1613-1693) connu pour son ouvrage "I primi albori musicali per li principiante della musica figurata". Infinitif.
10. Danses qui connurent le succès au Moulin Rouge.
11. Phase de temps intermédiaire entre la mise en vibration d'un corps sonore et son émission régulière.

(Solutions et Musicroisés n° 2 à paraître dans le prochain mensuel).



PALAIS DES CONGRÈS INTERNATIONAUX DE LYON
Quai Achille-Lignon

30 et 31 MAI 1987

2e SALON RÉGIONAL DE LA MUSIQUE

Organisé par l'Association des Ecoles de Musique du Rhône

Pour tous renseignements : **78.29.27.49**
(permanence le matin)

Edition musicale
partitions classiques, jazz et contemporaines
chansons
livres d'histoire
pédagogie
iconographie
disques et cassettes
musique chorale et instrumentale
connaissance des instruments

Facteurs d'instruments
vents
bois
cordes
percussions
instruments électroniques

Luthiers
l'artisanat et le secteur industriel

Métiers de la musique

Organismes musicaux
Fédérations nationales, régionales et départementales
structures de tutelles
les institutions musicales

Ateliers de déchiffrage : orchestres symphoniques, harmonie jazz

Prestations non-stop des écoles de musique et artistes régionaux

Forum de l'édition

Concert-rencontre des écoles de musique
le 30 mai à 20 h